

✓  
ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

**ACTA ROMANICA**

TOMUS XVII

SZEGED

1997



ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

**ACTA ROMANICA**

TOMUS XVII

SZEGED

1997

**Redegit : KOVÁCS Katalin et BERTON Lucie**

**HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.**

**JATEPRESS, SZEGED, 1997**

**© ÁDÁM Anikó, ÁDÁM Péter, BÁRDOS Miklós, CSÍKY Gábor, KOVÁCS Katalin,  
LŐRINSZKY Ildikó, PENKE Olga**

## Table des matières

Avant– propos.....	5
<b>BÁRDOS Miklós</b> : Le testament littéraire d'un prince hortomane Quelques problèmes de la réception du prince de Ligne.....	7
<b>PENKE Olga</b> : Le rôle du dialogue philosophique dans la prose d'idées de György Bessenyei .....	15
<b>KOVÁCS Katalin</b> : La critique d'art, discours aux frontières de l'image et de la parole.....	27
<b>ÁDÁM Anikó</b> : Chateaubriand et les genres littéraires.....	39
<b>CSÍKY Gábor</b> : L'obsession de la mort dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i> de Chateaubriand.....	51
<b>ÁDÁM Péter</b> : Chateaubriand arboriculteur .....	63
<b>LÓRINSZKY Ildikó</b> : Du roman historique à l'histoire mythique. <i>Salammbô</i> , la transfiguration de l'histoire.....	69



## Avant-propos

Le présent numéro d'*Acta Romanica* est l'aboutissement du travail des participants de la formation doctorale du Département de Français de l'Université József Attila de Szeged. Il se propose de prendre la suite du numéro précédent d'*Acta Romanica* (« *Studia Iuvenum* »), paru en 1996, année du lancement des études de doctorat dans notre Département.

Les sujets des sept articles présentés dans le recueil relèvent d'une thématique relativement homogène : ils traitent tous des variations historiques des genres de la prose française des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité. Cependant, ces études offrent une perspective plus vaste qu'une présentation purement théorique : elles choisissent souvent un aspect singulier, voire étonnant, lié à un genre littéraire ou à l'œuvre d'un auteur tout en laissant également la place à des analyses comparatives entre les littératures française et hongroise.

L'ordre de présentation des différentes recherches suit essentiellement le principe chronologique. Les analyses ayant une portée plutôt générale précèdent celles qui sont consacrées à des questions plus particulières à propos de certains auteurs. L'étude de M. Miklós BARDOS traite de l'écriture autobiographique d'après les ouvrages du prince de Ligne. Son article est suivi par l'analyse comparative de Mme Olga PENKE, maître de conférences et directeur du programme doctoral, qui présente le dialogue philosophique chez Bessenyei, mis en parallèle avec des auteurs français de la même époque. Mme Katalin KOVÁCS s'occupe de la critique d'art et souligne l'importance de Diderot dans la naissance de ce genre littéraire.

Les trois études consacrées à Chateaubriand mettent en relief des aspects nettement différents de l'œuvre de l'auteur romantique. Mme Anikó ÁDÁM, à partir du *Génie du Christianisme*, examine la transition entre deux époques : la transformation qui, de l'esthétique des Lumières, conduit au romantisme naissant. M. Gábor CSÍKY aborde le même auteur sous l'angle de l'obsession de la mort. L'article de M. Péter ÁDÁM choisit une approche inhabituelle en offrant une image de Chateaubriand arboriculteur.

L'étude de Mlle Ildikó LÖRINSZKY, qui clôt notre recueil, est consacrée à la problématique du roman historique, traitée dans la perspective de l'évolution du genre à travers l'analyse de *Salammbô* de Flaubert.

En présentant ce recueil d'études, nous espérons donner un aperçu de l'état actuel de nos travaux, tout en esquisant un tableau comparatif de l'évolution des genres littéraires chez plusieurs auteurs et à des moments différents. Ce panorama permet de mettre en parallèle les littératures française et hongroise pendant une période qui s'étend sur plusieurs siècles et qui mérite une attention toute particulière vu que les deux littératures sont en plein épanouissement.

Un dernier aspect du recueil qui nous est cher : la plupart des auteurs appartiennent à une nouvelle génération de chercheurs et nous sommes très heureux de pouvoir présenter un volume où enseignants et élèves, nos présents et futurs collègues, se sont réunis pour parler de leurs sujets préférés.





Miklós BÁRDOS

## Le testament littéraire d'un prince hortomane. Quelques problèmes de la réception du prince de Ligne

En 1808, dans la préface des *Lettres et pensées du Maréchal Prince de Ligne*,<sup>1</sup> Madame de Staël commentait ainsi, tout en s'excusant, l'écriture du prince de Ligne :

*Il faut se représenter l'expression de sa belle physionomie, la gaiété caractéristique de ses contes, la simplicité avec laquelle il s'abandonne à la plaisanterie, pour aimer jusqu'aux négligences de sa manière d'écrire. Mais ceux qui ne sont pas sous le charme de sa présence analysent comme un auteur celui qu'il faut écouter en le lisant ; car les défauts même de son style sont une grâce dans sa conversation.*<sup>2</sup>

En 1853, Sainte-Beuve a consacré un chapitre de ses *Causeries du Lundi* au prince de Ligne, où il fait écho aux phrases de Madame de Staël : *Je voudrais ici parler un peu du prince de Ligne comme de quelqu'un qui a beaucoup écrit, et sans le traiter précisément comme un auteur, m'appuyer de ce qu'il a fait imprimer pour donner quelques remarques et sur l'homme et sur le temps.*<sup>3</sup> Cent ans plus tard, en 1956, dans un article intitulé *Le prince de Ligne, écrivain libre*, l'écrivain belge Franz Hellens déclare : *Le prince de Ligne n'est pas un écrivain, de ceux qui se placent nécessairement dans les catégories de l'histoire littéraire, mais un homme qui écrit ce qu'il croit avoir de valable à dire, dans la langue orale de son cerveau et de son tempérament.*<sup>4</sup>

Les trois témoignages semblent s'accorder sur un point : le prince de Ligne, dont l'immense œuvre contient de nombreux portraits célèbres représentant des personnages comme Voltaire, Rousseau, Casanova, Catherine II ou Mme de Staël, de nombreuses devises et maximes, des anecdotes et des traits d'esprit qui se sont éparpillés depuis sous

<sup>1</sup> G. de STAËL, « Préface de l'éditeur », *Lettres et pensées du Maréchal Prince de Ligne*, Londres, B. Dulau & Cie, 1808, pp. I-XI.

<sup>2</sup> Ch. J., prince de LIGNE, *Lettres et pensées d'après l'édition de Madame de Staël*, Paris, Tallandier, 1989, p. 70. Les citations de Madame de Staël qui suivent reproduisent l'orthographe de cette réédition.

<sup>3</sup> Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Le prince de Ligne*, in *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1880, p. 235.

<sup>4</sup> F. HELLENS, *Le prince de Ligne, écrivain libre*, La nouvelle Nouvelle revue française, 1956, p. 237.

forme de citations dans la littérature universelle, de merveilleux échantillons de la meilleure prose du XVIII<sup>e</sup> siècle (Roland Mortier)<sup>5</sup>, se situe toujours en marge de la littérature aux yeux de la postérité. Son destin d'écrivain reste controversé, malgré tous les éloges qui lui sont adressés. L'œuvre lignienne semble s'inscrire à jamais dans le contexte de son temps dont il était un témoin privilégié, et ne trouver un sens qu'à travers sa personnalité légendaire.

La « légende » qui l'entourait déjà de son vivant, reste un attribut constant de celui qu'on appelait à l'époque « l'ami des rois », le « prince rose » ou le « prince chéri ». Un texte illustre de Goethe (*Requiem pour l'homme le plus joyeux du siècle*)<sup>6</sup> l'atteste en 1815, immédiatement après la mort du prince. Paul Morand, dans son essai sur *Le prince de Ligne* (1936), y ajoute également ses réflexions : (...) *l'homme le plus galant, le plus heureux, du plus allègre des siècles, telle est sa légende, car la légende veut qu'il y ait des hommes heureux*<sup>7</sup>. Et il lance à son tour, une autre phrase devenue célèbre : *On a dit de Ligne qu'il fit la transition entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle ; ce n'est pas très exact, il est le XVIII<sup>e</sup> incarné*.<sup>8</sup> L'« homme le plus heureux » et le « 18<sup>e</sup> siècle incarné », ces deux formules resteront comme un cachet sur l'œuvre lignienne, qui empêchera le prince d'entrer dans un autre cercle de célébrités, celui des écrivains.

Revenons à la préface de Madame de Staël. Ce texte qui figurait en tête du premier choix des écrits de Ligne, destiné à introduire le vieux prince dans la littérature française, non sans succès, insiste à plusieurs reprises sur la lacune que les morceaux choisis ne pourront pas combler : *Il est donc difficile de faire connaître par la lettre morte cet homme dont les plus grands génies et les plus illustres souverains ont recherché l'entretien, comme leur plus noble délassement*.<sup>9</sup> Les intentions de Madame de Staël dévoilent l'ambition de son entreprise : elle choisit de préférence les lettres et les pensées détachées, parce qu'il n'est aucun genre d'écrit qui puisse suppléer d'avantage à la connaissance personnelle.<sup>10</sup> Les réflexions qui suivent esquissent une nouvelle légende, celle du prince, écrivain « libre » :

*Un livre est toujours fait d'après un système quelconque qui place l'auteur à quelque distance du lecteur. On peut bien deviner le caractère de l'écrivain, mais son talent même doit mettre un genre de fiction entre lui et nous. Les lettres et les pensées sur divers sujets que je publie aujourd'hui peignent à la fois la rêverie et la familiarité de l'esprit ; c'est à soi et à ses amis que l'on parle ainsi : il n'y a point, comme dans La Rochefoucauld, une opinion toujours*

<sup>5</sup> R. MORTIER, « Lecture », in Ch. J. LIGNE, *Mes écarts*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 122.

<sup>6</sup> Le texte de Goethe en français est établi par Basil Guy dans *Œuvres choisies du Prince de Ligne*, Saratoga, Anma Libri, 1978.

<sup>7</sup> P. MORAND, *Le prince de Ligne*, in *Mon plaisir en littérature*, Paris, Gallimard, 1967, p. 75.

<sup>8</sup> P. MORAND, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>9</sup> G. de STAEL, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 70.

*la même, et toujours suivie. Les hommes, les choses et les événements ont passé devant le prince de Ligne. Il les a jugés sans projets et sans but, sans vouloir leur imposer le despotisme d'un système ; ils étaient ainsi, ou du moins ils lui paraissaient ainsi ce jour-là. Et s'il y a de l'accord et de l'ensemble dans ses idées, c'est celui que le naturel et la vérité mettent à tout.*<sup>11</sup>

La « vérité » et le « naturel », ces deux mots clés de la vision de Madame de Staël, reviendront chez Sainte-Beuve aussi, qui trouve que Ligne est (...) *le témoin le plus juste et le plus rapide, le peintre le plus animé, le plus aisé et le plus au naturel.*<sup>12</sup> Sainte-Beuve, maître et père fondateur du genre du portrait littéraire, adopte une attitude ambiguë envers le grand « peintre » des célébrités du siècle passé. Tout en faisant un long récit de la vie du prince de Ligne, où il insère ses propres commentaires et de nombreuses anecdotes et citations, il s'excuse de ne pas écrire un vrai portrait :

*Je n'ai point voulu faire une biographie, ni même un portrait du prince de Ligne, mais seulement présenter de lui et, pour ainsi dire, sauver de l'ancien naufrage de ses Œuvres quelques beaux et jolis endroits, et le rappeler à l'attention comme un des plus sensés parmi les arbitres des élégances, un des plus réellement aimables entre les heureux de la terre.*<sup>13</sup>

Sainte-Beuve fait preuve d'une double modestie, ne voulant ni faire la biographie de « l'homme heureux », ni le portrait de « l'arbitre des élégances ». Le motif de ce recul réside dans le naufrage des Œuvres de Ligne. *Plus on le laisse parler lui-même, mieux il se dessine*, dit-il, en ajoutant : *il semble d'ailleurs que, sur son compte, toutes les formes de l'éloge brillant soient épuisées.*<sup>14</sup> Il cède la tâche de faire le portrait de Ligne aux éditeurs qui pourront reconstituer un jour l'autoportrait existant, mais toujours inaccessible à cause des vicissitudes de la publication. Ce n'est plus la capacité des « lettres mortes » qui manque à reconstituer ce personnage clé du 18<sup>e</sup>, mais le courage des éditeurs. *Quand les Mémoires paraîtront un jour au complet, tout sera dit ou plutôt tout recommencera ; car on aura alors le portrait en pied et dans toute sa fraîcheur.*<sup>15</sup>

Les propos de Sainte-Beuve reposent sur les mêmes idées de base que la préface de Madame de Staël. Chez la baronne, la « vérité » devient en quelque sorte opposée à la fiction en tant que système imposé au livre, créant une distance entre auteur et lecteur. En revanche, le prince de Ligne, ennemi de tout système, est fidèle à la « vérité » et au « naturel » que son esprit détaché lui inspirent. *Il donne de la vie à tout, parce qu'il ne*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>12</sup> C. A. SAINTE-BEUVE, *Op. cit.*, p. 244.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 234.

*met de l'art à rien.*<sup>16</sup> Sainte-Beuve considère que les *Mémoires* de Ligne ont conservé le *portrait en pied et dans toute sa fraîcheur*, ce qui suppose l'existence d'une écriture sans distance, entièrement vraie. Il précise en même temps que Ligne n'est pas un « auteur », mais un « témoin » fidèle, un « peintre » dont la seule vertu sera son talent à saisir la « ressemblance » et la « vérité ».

Franz Hellens cherche, en revanche, à lire les *Fragments de l'histoire de ma vie* essentiellement comme livre de fiction, en en mettant à jour le « système » et la « construction ». Cela signifie que même s'il ne se place pas nécessairement *dans les catégories de l'histoire littéraire*, Ligne reste pour lui un écrivain, « écrivain libre », comme l'indique le titre de son article. Hellens exploite une métaphore, celle du jardin à l'anglaise, pour donner une nouvelle dimension à l'écriture lignienne : celle de son autonomie par-delà le simple intérêt biographique.

*La lecture des œuvres du prince de Ligne est pleine de surprises de plusieurs sortes. On a l'impression, quel que soit le livre qui tombe sous la main, d'entrer dans un jardin d'une étrange tenue, où les parties cultivées, qui ne sont pas rares, sont compensées par d'autres d'une absolue sauvagerie. (...) il semble que tout y soit en ordre, c'est-à-dire tracé avec art, à l'anglaise généralement, mais avec des négligences de détail dont on se demande si elles sont voulues ou si elles ont échappé à l'attention du jardinier.*<sup>17</sup>

La métaphore du jardin à l'anglaise permettant des négligences de détail, établit une distance réelle entre auteur et lecteur : le naturel n'est plus que semblant de naturel, issu d'une conception préfabriquée. Hellens reviendra d'ailleurs sur la question de la négligence dans la conclusion de son étude. *De la négligence. Le testament littéraire du Prince de Ligne tient dans ce mot à la fois terrible et serein.*<sup>18</sup> L'hésitation de Hellens à propos de l'intention de l'auteur-jardinier n'ébranlera donc pas sa conviction que Ligne dispose d'un « testament littéraire ». Le prince est un « architecte-poète », précurseur de Poe : *Je me représente cette œuvre d'une abondance extrême (...) et d'une extraordinaire variété de forme et de construction, comme une espèce de Domaine d'Arnheim, autant que tracé par le génie d'un précurseur de Poe.*<sup>19</sup>

Paul Morand, lui, qui ne tente pas de situer Ligne dans l'histoire littéraire, se concentrant plutôt sur la postérité de la « légende » du prince, lance une autre métaphore en parlant de l'œuvre lignienne : *Ces livres furent le dernier salon où l'on cause.*<sup>20</sup> Cette image, que Morand ne développe pas davantage, reflète la même caractéristique de l'écriture de Ligne qui est à l'origine des excuses de Madame de Staël pour les

<sup>16</sup> G. de STAEL, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>17</sup> F. HELLENS, *Op. cit.*, p. 431.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>20</sup> P. MORAND, *Op. cit.*, p. 77.

irrégularités (ou négligences) du style chez le prince : *Il y a toujours de l'esprit et de l'originalité dans tout ce qui vient de lui ; mais son style est souvent du style parlé, si l'on peut s'exprimer ainsi*<sup>21</sup>. Le problème du « style parlé » sera résolu grâce à l'imagination du lecteur, comme nous l'avons vu : il faut se représenter le personnage du prince, l'« écouter en le lisant », pour que les « défauts de son style » deviennent comme une « grâce dans la conversation ».

C'est toujours le même paradoxe de l'oralité de l'écriture qui suggère à Hellens la phrase catégorique citée ci-dessus excluant Ligne de l'histoire littéraire. Ligne écrit dans *la langue orale de son cerveau et de son tempérament*, avec la négligence d'un causeur des salons de son siècle. Cette négligence de l'écriture, tout comme chez Madame de Staël, devient une sorte de marginalité. La marginalité dûe à la négligence de l'auteur rejoint les genres abordés par Ligne. Selon Hellens, les *Correspondances* de Ligne, *marquant la limite dans la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, contiennent littéralement de l'écriture parlée à laquelle le ton confidentiel épistolaire ajoute une sorte de liberté cursive.<sup>22</sup>

Ce qui était un privilège devient de la marginalité ici : les libertés que Ligne prétend prendre à l'égard de l'écriture l'empêchent de s'inscrire dans le rang des hommes de lettres. Chantal Thomas, dans sa préface à une nouvelle édition des *Lettres et pensées* intitulée *Le génie des écarts*, exaltera cette même marginalité aristocratique de Ligne :

*Ce culte de l'écart contre la conduite de « fermeté et de calcul » qui s'efforce d'éliminer les hasards de l'inspiration, l'impulsion du moment, le caprice, fait du prince un marginal à l'égard de toute carrière possible - celle de l'homme de guerre, comme celle de l'homme de cour. Ou d'homme de lettres.*<sup>23</sup>

L'œuvre lignienne résiste réellement à toute tentative d'analyse systématique. L'abondance et la diversité des formes et des constructions soulignées par Hellens sont, de plus, comblées par le caractère souvent circonstanciel des écrits ainsi que par l'inconstance et la relativisation voulue des jugements et des préceptes moraux.<sup>24</sup> Le problème du choix s'impose donc au lecteur et aux éditeurs qui s'intéressent à Ligne. Le choix de Madame de Staël constituait, même aux yeux de Ligne, la garantie d'un succès vengeant l'échec des 34 volumes des *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux* parus chez les frères Walther à Dresde.<sup>25</sup> Sainte-Beuve aussi tente de *sauver quelques beaux et jolis endroits*

<sup>21</sup> G. de STAEL, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>22</sup> F. HELLENS, *Op. cit.*, p. 441.

<sup>23</sup> C. THOMAS, « Le génie des écarts », in LIGNE, *Mémoires, lettres et pensées*, Paris, F. Bourin, 1989, p. 17.

<sup>24</sup> Voir les études de Daniel ACKE sur *Le prince de Ligne moraliste* in *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, Bruxelles, Hayez, 1987, pp. 71-161. et *Le prince de Ligne et la stratégie du portrait*, in *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, Bruxelles, Hayez, 1992, pp. 95-118. ainsi que Roland MORTIER, « Lecture » de *Mes écarts ou ma tête en liberté*, Bruxelles, Labor, 1991.

<sup>25</sup> *Je vous remercie encore mille et mille fois de m'avoir tiré de la poussière de Dresde et du monde qui sans vous ne saurait pas que j'existe. On peut faire des rois, mais vous seule pouvez faire d'un mot, ou d'une Ligne, des*

des Œuvres, de l'absence d'une édition complète. C'est Paul Morand qui se montre le plus sévère, en disant : *Si une sélection (...) est justifiée, c'est bien ici ; Ligne a trop écrit, avec la terrible fécondité des gens du monde cédant à leur joli talent d'amateur.*<sup>26</sup> Hellens avoue aussi que son essai n'a tenu compte que des mémoires posthumes, et se contente de rappeler à l'attention des futurs critiques les *Correspondances*. De plus, la connaissance de la totalité de l'Œuvre reste impossible même de nos jours, les recherches n'étant toujours pas en mesure d'en préciser le corpus.<sup>27</sup>

Ceci pose d'ailleurs un problème fondamental : de par la réception insistant sur les vertus d'une œuvre difforme, ne s'insérant pas dans les genres littéraires codifiés, se situant aux limites de la littérature, Ligne devient un auteur sans corpus, voire, comme le suggère Paul Morand, sans corps, *fantôme léger qui flotte à travers le temps comme il voyagea dans l'espace.*<sup>28</sup> Cet auteur et cette œuvre fantôme ne se laisseront jamais entièrement saisir par le métadiscours théorique qui exige que l'œuvre littéraire prenne une forme matérielle, qu'elle implique une certaine construction. Comme le théoricien du descriptif, Philippe Hamon indique : *Parler d'une œuvre, réalisée ou en projet, c'est se poser inévitablement le problème du métalangage pour en parler, c'est avoir effectivement à choisir parmi métaphores, analogies, allégories ou comparaisons.*<sup>29</sup> Il n'est pas surprenant que tout discours sur le prince de Ligne hésite à se détacher de la « vérité » de la biographie et à adopter un métalangage apte à couvrir la totalité ou même une partie bien définie de l'œuvre.

Parmi les trois métaphores (le salon, le portrait et le jardin) que l'on trouve chez les quatre auteurs cités, chacune mériterait une étude bien plus approfondie. Nous nous contenterons cette fois-ci de faire quelques remarques à propos de celle du jardin. Le jardin à l'anglaise, végétation à l'apparence sauvage et en même temps soigneusement travaillée, parsemée de lieux artificiels, de statues et de ruines, mais permettant aussi des négligences éventuelles du jardinier, se prête particulièrement bien à la description métaphorique de ces mémoires dont la forme est à la fois fragmentaire et toujours variée, en mouvement. Selon Hellens, le prince « jardinier » est également « architecte-poète ». L'art de construire un jardin serait donc également un art architectural. Le jardin s'expose de la même manière que les autres constructions artificielles : il est (...) *pur plan, pur dessin d'une « maison » comme mise à plat, sans façade, géométrie végétale pure, sans volume, entièrement « exposée »,*<sup>30</sup> sa métaphore suppose par conséquent un certain niveau de fiction, de « géométrie », un travail d'écrivain qui contredit la fidélité utopique au « naturel » et à la « vérité ».

---

*réputations*, écrivait le prince à Madame de Staël en 1811, illustrant le succès de l'édition de cette dernière. Voir Ch. J. LIGNE, *Mémoires, lettres et pensées*, Paris, F. Bourin, 1989, p. 621.

<sup>26</sup> P. MORAND, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>27</sup> Les préparatifs d'une édition critique de l'œuvre littéraire du prince de Ligne sont en cours à Bruxelles, sous la direction du professeur Jerom VERCROYSSSE.

<sup>28</sup> P. MORAND, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>29</sup> Ph. HAMON, *Expositions*, Paris, J. Corti, 1989, p. 22.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 44.

L'exploitation du métalangage de l'horticulture mènerait donc probablement bien loin dans l'analyse, le jardin étant présent à tous les niveaux de l'œuvre lignienne au sens le plus large du terme. Sainte-Beuve cite le *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*,<sup>31</sup> célèbre monument de l'hortomanie du 18<sup>e</sup> siècle, comme un des meilleurs livres de Ligne. Ce jardin de Belœil a d'ailleurs connu une réputation durable en tant que jardin symbolique du bonheur,<sup>32</sup> devenant aussi un monument de civilisation illustrant la conception que le 18<sup>e</sup> se faisait sur les formes de concrétisation du bonheur. Ce « bonheur » disparu, dont Ligne est censé être l'incarnation, est probablement étroitement lié à toute cette mentalité et philosophie de la jardinomanie. Pour Ligne, le jardin n'est pas un simple objet de plaisir, mais une métaphore qui désigne un principe esthétique plus général : *J'aime l'air jardin aux forêts, et l'air forêt aux jardins ; et c'est comme cela que je compte toujours travailler*.<sup>33</sup>

Roland Mortier, dans un article intitulé *Charles-Joseph de Ligne, écrivain dilettante et prince européen* souligne l'effort constant du prince à esthétiser sa vie : *Faire de sa vie une œuvre d'art, tel est bien l'objectif qu'il s'est proposé*.<sup>34</sup> L'étude de Mortier qui entend démentir la légende de « l'homme heureux » à partir de la biographie de Ligne, montre que Ligne élaborait avec un souci inlassable son propre mythe. L'enfant gâté de la fortune qu'était le prince, si on l'en croit, considérerait sa vie comme une œuvre d'art, et ce travail artistique a trouvé un appui fidèle dans une constellation favorable de circonstances.

Le prince de Ligne, aurait-il donc cultivé son bonheur à la manière d'un jardin à l'anglaise, travaillait-il ainsi sa propre légende ? Est-ce cet art de vivre qui constitue les fondements d'une sorte de fiction préliminaire à l'œuvre écrite ? Même si l'on se pose ces questions, les problèmes fondamentaux de toute lecture de l'œuvre lignienne semblent persister. Chez les quatre écrivains cités, Ligne n'est pas un « écrivain », un « auteur », mais « un homme qui écrit », avec un « joli talent d'amateur », et pourtant son travail d'écrivain, son « style » se prêtent non seulement à des éloges, mais à des analogies et à des métaphores qui supposent que Ligne a, malgré tout, une place dans l'histoire littéraire, qu'il dispose d'un « testament littéraire ». De même, Roland Mortier, qui parle de Ligne comme d'un *écrivain dilettante*, associe l'art lignien à la lignée de *l'esthétique de l'asymétrie et de polycentrisme (...) du rococo européen*.<sup>35</sup>

La biographie du prince hortomane se confond donc toujours avec l'écriture lignienne, l'image fantôme de « l'homme heureux » s'entrevoit parmi les fragments des *Mémoires* et les négligences du « style ». On le perçoit dans ce « jeu de miroitement » (Chantal Thomas) qui continue à séduire tant de lecteurs. Tant que le « testament

<sup>31</sup> C. J. LIGNE, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, Belœil, 1786.

<sup>32</sup> Voir R. MAUZI, *L'idée du bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, 1960, pp. 372-374. (La description du jardin de Belœil en tant que jardin concret symbolisant le bonheur au 18<sup>e</sup> siècle.)

<sup>33</sup> Cité par SAINTE-BEUVE, *Op. cit.*, p. 252.

<sup>34</sup> R. MORTIER, *Charles-Joseph de Ligne, écrivain dilettante et prince européen*, Dix-huitième siècle, 1993, p. 237.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 235.

littéraire » du prince de Ligne se formule à travers les choix, les citations, les commentaires et les lectures de la postérité, plus que par la voix du prince qui n'est toujours pas exposé dans le « tombeau » d'un livre, ces mêmes problèmes resteront en vigueur. *Quand les Mémoires paraîtront un jour*, et qu'on aura *le portrait en pied*, la lecture de l'œuvre lignienne va sans doute prendre de nouvelles dimensions. Ou peut-être *tout recommencera*, comme l'a prédit Sainte-Beuve.



Olga PENKE

## Le rôle du dialogue philosophique dans la prose d'idées de György Bessenyei

*[Dans ce petit ouvrage] chaque personne présente sa propre opinion. Je les fais parler, je me tais de ma part, que le lecteur juge comme il veut...*

(TB<sup>36</sup>, 193)

Les ouvrages philosophiques des Lumières sont caractérisés par la réflexion et la structure dialogiques ; tous les écrits de Bessenyei en sont marqués. Toutefois, il faut distinguer les dialogues véritables et des ouvrages qui assurent le dialogue des idées tout en permettant à l'écrivain d'intervenir personnellement. Les dialogues « purs » caractérisent exclusivement la première période de la carrière de Bessenyei, tandis que la forme dialoguée combinée avec le mode d'écriture personnelle est l'une des caractéristiques de sa prose d'idées durant toute sa vie.

Le « faux-dialogue » entre l'écrivain et le lecteur fictifs caractérise presque tous ses essais philosophiques. Dans ce type d'ouvrage personnel, l'écrivain établit un « contrat » entre les deux personnages représentés, contrat également avantageux pour les deux partenaires, leur assurant une liberté et une égalité totales : *J'écris comme je peux ; et toi, tu juges comme tu peux et comme tu veux.* (INyM, 212, 327) Le couple écrivain et lecteur s'étiole ou fonctionne mal dans les ouvrages ayant un destinataire apostrophé ou bien représentant l'écrivain dédoublé.<sup>37</sup>

Dans la prose d'idées de Bessenyei nous trouvons une forme tout à fait particulière du dialogue, lui permettant de présenter parallèlement un texte en langue étrangère accompagné d'une ou plusieurs traductions et quelquefois d'un commentaire.

Le dialogue d'idées peut être également représenté par des formes avoisinant le genre du dialogue : ainsi par l'échange des lettres fictives, considéré par les critiques comme une variante « dégradée » du dialogue. Ce genre est marqué par une distanciation entre d'une part le scripteur de la lettre et l'écrivain et d'autre part entre le destinataire et le lecteur puisque ce dernier se trouve dans la situation du « voyeur » ; mais le genre épistolaire diverge aussi du dialogue à cause de la place importante qu'occupent les

<sup>36</sup> La liste des abréviations utilisées est présentée en fin d'article.

<sup>37</sup> Voir sur le sujet notre article « Les figures du narrateur et du destinataire dans l'œuvre philosophique de György Bessenyei », *Cahiers d'études hongroises*, 7/1995. p. 29-37.

sentiments. Le théâtre semble être la forme la plus proche du dialogue, quoiqu'il en diffère en ce qui concerne sa technique (didascalies indiquant costumes, décor, jeu, gestes) et les éléments composant la signification d'une pièce de théâtre, étant donné qu'en dehors du texte, le caractère « vocal » et la mise en scène y contribuent également tandis que le dialogue se réfère exclusivement à l'écrit. Le théâtre suit une intrigue, le dialogue permet de suivre la solution d'un problème.<sup>38</sup> Il est intéressant de noter que les meilleurs auteurs de dialogues se sont souvent avérés de médiocres dramaturges.<sup>39</sup>

Le dialogue proprement dit diffère des formes mentionnées ci-dessus, car les idées présentées ou incarnées par les personnages ne peuvent aucunement être attribuées à l'auteur. Dans les formes personnelles l'imitation de la langue parlée est secondaire, tandis qu'elle est primordiale dans le dialogue ; pourtant les premières remplissent mieux leur fonction - convaincre - puisqu'elles transmettent le « message » de manière plus univoque.<sup>40</sup>

Nous devons noter que les caractéristiques spécifiques du dialogue se réunissent rarement dans les ouvrages du 18<sup>e</sup> siècle étant donné que son esthétique exige le mélange des genres.

Dans sa monographie, Suzanne Guellouz relie le florissement du genre du dialogue à des époques caractérisées par les changements fondamentaux de la vie intellectuelle. Dans ces périodes de crise, le pouvoir tente de figer le régime politico-social. Les philosophes qui se refusent à adhérer au pouvoir évitent de bâtir de grands systèmes et la réflexion philosophique témoigne d'une perte de crédit et d'une incertitude générale. L'une des conclusions de la monographie - d'après laquelle ce genre caractérise beaucoup plus les philosophes participant activement à la vie sociale et beaucoup moins les écrivains solitaires - peut nous aider à comprendre pourquoi le dialogue, si important même quantitativement dans la première période de la carrière de Bessenyei se réduit au faux-dialogue avec soi-même ou bien avec son lecteur dans les ouvrages de vieillesse.

Des trois grandes époques du genre de dialogue (l'Antiquité gréco-romaine, la Renaissance et les 17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles) il faut mettre en relief celle des Lumières, époque qui utilise et transmet l'héritage des périodes précédentes et où l'on assiste à une popularité du genre jamais vue. Maurice Roelens recense plus de 250 dialogues entre 1700 et 1789 dans la littérature française.<sup>41</sup> C'est justement la première période de la carrière littéraire de Bessenyei qui est profondément influencée par les Lumières françaises du point de vue des

<sup>38</sup> L'excellente monographie de Suzanne GUELLOUZ nous a été d'une grande utilité pour élaborer les questions théoriques : *Le dialogue*, Paris, PUF, 1992.

<sup>39</sup> Ainsi par exemple Diderot n'a jamais eu de véritable succès avec ses drames tandis que, de nos jours, presque tous ses dialogues ont été mis en scène.

<sup>40</sup> Voir sur cette question les études théoriques de Eva KUSHNER, « Vers une poétique du dialogue de la Renaissance », *Comparative Literary Studies. Essays presented to György Mihály Vajda, Szeged, JATE*, 1983. p. 131-136 et Maurice ROELENS, « Le dialogue d'idées au 18<sup>e</sup> siècle », *Histoire littéraire de la France*, sous la dir. de P. Abraham et R. Desné, Paris, Éd. Soc. 1976. t. 6. p. 259-289.

<sup>41</sup> M. ROELENS, *Op. cit.*, p. 259.

idées et des genres, quand il a lu même les auteurs de l'Antiquité et ceux des Lumières anglaises en traduction française. Néanmoins, les dialogues originels antiques et surtout ceux de Platon influençaient également les dialogues de Bessenyei, surtout par la méthode dialectique et inductive. La tradition des controverses anticatholiques hongroises et étrangères devaient contribuer au fait qu'une partie importante des dialogues de Bessenyei est concentrée sur la religion et la foi.

Parmi les ouvrages de jeunesse de Bessenyei nous pouvons retrouver presque tous les types particuliers du genre, mais l'écrivain crée aussi quelques variantes intéressantes du genre.

La plupart des dialogues philosophiques de l'écrivain se trouvent parmi ses textes écrits en langue étrangère. Sa première œuvre, intitulée *Der Amerikaner*, écrite en 1770 allie le dialogue à une partie narrative (dans lequel le narrateur intervient et le texte narratif-descriptif est sensé d'avancer la réflexion) et le dialogue pur (dans lequel on trouve exclusivement l'échange d'idées de deux ou de plusieurs personnes). C'est le seul dialogue de Bessenyei où il met en scène deux personnages typiques des dialogues des Lumières européennes. Le personnage-clé du dialogue, Podocz, est l'homme « naturel » dont les pensées ne sont pas encore uniformisées par la civilisation et qui peut ainsi présenter son opinion avec une sincérité entière. L'autre Américain est un enfant, Kasmir, ayant des réactions spontanées, des pensées « transparentes », jaillissant du fond de ses sentiments. La figure de l'enfant apparaît d'ailleurs très rarement dans la littérature européenne de cette époque : ce sont les femmes qui remplissent un rôle semblable dans les dialogues des Lumières. Le choix du nom des deux « Américains » est aussi remarquable : pour le lecteur cultivé du 18<sup>e</sup> siècle le nom de Podocz a pu évoquer la plus célèbre des mines d'argent d'Amérique Latine, celle de Potosi, dont la richesse était tout aussi légendaire que la cruauté des colonisateurs dans le traitement des esclaves. Le nom de l'enfant sage et enthousiaste, Kasmir, évoque plutôt un exotisme très à la mode dans ce siècle.

Nous trouvons des dialogues à l'antique dans l'ouvrage intitulé *Der Mann ohne vorurtheil in der neuen Regierung* écrit en 1781, publié en forme de périodique. La troisième partie portant le sous-titre *Plato und Diogenes* et la septième partie intitulée *Diogenes und Plato* dialoguent aussi à l'intérieur du périodique. Le premier dialogue se concentre sur un sujet éthique, le second plutôt sur la question de la religion ; dans le premier Platon ouvre la discussion, dans le deuxième c'est Diogène ; mais les deux sont dominés par le leitmotiv du bonheur humain.

Il y a deux dialogues dans le périodique qui sont déjà intéressants par leur forme transitoire. La cinquième partie, le rêve ou la vision du sage grec Parides est un dialogue particulièrement riche en éléments narratifs. Le dialogue est introduit par une longue description, qui fait penser au rêve par la beauté poétique et à la vision par l'évocation de la nuit mystérieuse :

*Une rosée fraîche tombait pour fermer entièrement les yeux du monde à moitié assoupi ; tout s'effondrait subitement et seules les rêveries*

*vagabondaient de tout côté dans la nature. La lune, pâle, effrayée des rayons majestueux du soleil commençait à émerger et avec sa lueur nocturne elle ressemblait au spectre. (INyM, 255, 357)*

Le silence, l'intimité de la nature évoquée offrent un cadre également avantageux à la méditation et au dialogue :

*Parides était assis sous un arbre, comme s'il veillait tout seul au sein de la nature endormie. Où suis-je, que suis-je ? - se demandait-il. Ce monde sans bornes me renferme. (...) Que de silence ! Pas de mouvement, pas de bruit ; la paix profonde berce les créatures au sein de la nature. L'éternité exauce sa propre profondeur et ne me révèle que sa morne image...(INyM, 256, 358)<sup>42</sup>*

Seule la dernière partie de l'ouvrage peut être considérée comme dialogue pur auquel les deux personnages principaux, Parides et le roi participent. En terminant ce texte par l'échange des idées de deux personnages, Bessenyei a trouvé le moyen d'éviter de donner une réponse univoque à la double question - qui est heureux parmi les hommes et est-ce que le bon souverain peut rendre heureux ses sujets - posée au début et analysée au cours du dialogue selon plusieurs points de vue.

La sixième partie du périodique réalise le dialogue philosophique en suivant la forme épistolaire. Deux personnages abstraits, *A.* et *B.* échangent leurs idées sur le bonheur du monde tout en essayant de réfuter la théorie de Rousseau, et démontrant que *les arts et les sciences rendent le monde plus heureux que l'état naturel.* (INyM, 267, 365)

Les dialogues en allemand suivent une thématique et une construction très semblable malgré leur forme diverse. Comme leur leitmotiv est la quête du bonheur, le cœur du dialogue est composé des sujets moraux et religieux, auxquels les thèmes politiques ou épistémologiques s'attachent quelquefois. Les dialogues s'ouvrent par la description inaugurale du narrateur ou bien par une question posée par l'un des personnages du dialogue. Suit la confrontation des opinions, durant laquelle les personnages n'abandonnent pas leur opinion mais perdent la certitude de leur conviction. C'est l'état de repos qui clôt généralement le dialogue. Les personnages présentant souvent des opinions antagonistes y parviennent grâce à l'introduction d'une nouvelle pensée ou bien à un personnage que le dialogiste met en scène dans la toute dernière partie. Ainsi, les deux Américains qui refusent de désavouer la religion naturelle pour se convertir au mahométisme acceptent la religion chrétienne ; Platon et Diogène conçoivent ensemble une philosophie du bonheur à la fin de leur deuxième dialogue. Toutefois, l'état de repos ne donne pas une fin définitivement close et les interlocuteurs ne rejettent aucune des réponses qu'ils avaient conçues au cours de leurs discussions.

---

<sup>42</sup> Voir sur le cadre narratif l'étude approfondie de Maurice ROELEN : « La description inaugurale dans le dialogue philosophique aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles », *Littérature*, n°18, mai, 1975. p. 51-62.

Dans son recueil intitulé *Tolerantia* (Tolérance) les dialogues philosophiques se concentrent sur les sujets de la foi, de la religion et de l'église. Le dialogue intitulé *Montezuma és Kortéz* (Montezuma et Cortez) semble suivre des modèles européens. Ce texte est unique en son genre parmi les dialogues de Bessenyei : l'auteur y choisit des personnages à caractère référentiel à l'histoire moderne et plus particulièrement à l'histoire de la colonisation. Les figures de Montezuma et de Fernand Cortez apparaissent souvent dans les ouvrages du siècle des Lumières ; Montezuma symbolise généralement l'homme naturel tolérant et intelligent, tandis que son adversaire l'homme civilisé, barbare, intolérant qui utilise sa force et ses vertus militaires pour triompher sur les indigènes naïfs et innocents. Parmi les adaptations littéraires l'ouvrage de Fontenelle intitulé *Fernand Cortez, Montezuma* doit être mentionné en premier lieu, publié comme la 6<sup>e</sup> partie des *Nouveaux Dialogues des Morts*.<sup>43</sup> Montezuma fait preuve de sa supériorité culturelle dans le dialogue de Fontenelle car il connaît les auteurs de l'Antiquité ainsi que l'histoire grecque bien mieux que le conquérant barbare. La discussion étrangère qui se déroule entre les deux personnes est terminée par les phrases de Montezuma qui énumère des preuves rationnelles pour prouver l'illégitimité de la colonisation. Le dialogue de Bessenyei peut être associé à celui de Fontenelle du point de vue formel. Le ton et le contenu montrent en même temps beaucoup plus de similitudes avec le roman philosophique de Marmontel intitulé *Les Incas*. Il est intéressant de faire une brève comparaison des deux ouvrages malgré les différences de genre, et ce pour deux raisons. D'une part, le livre de Marmontel, l'un des « best-sellers » du 18<sup>e</sup> siècle, est connu de tous les représentants des Lumières hongroises ; d'autre part puisque le leitmotiv du roman est la tolérance. C'est pour le mettre en relief ce sujet que l'écrivain simplifie et falsifie quelque peu l'histoire.<sup>44</sup> Marmontel critique le désir excessif de conquête et l'intolérance religieuse de Cortez aussi bien que la pratique de la religion des indigènes, religion exigeant le sacrifice des êtres humains. Il critique Montezuma qui est capable de trahir son peuple afin de sauver son pouvoir. Chez Marmontel il est un guerrier lâche et seul son successeur sera bon souverain, un cacique méritant la confiance de son peuple. La discussion sur la religion, semblable à celle du dialogue de Bessenyei, se déroule dans le roman entre Cortez et les jeunes représentants des Mexicains. Si Bessenyei a puisé son inspiration dans Marmontel, il a dû concentrer dans le célèbre roi les pensées de tous ceux qui le représentent. Malgré les écarts, il faut penser à cette influence, tant le ton et certaines idées évoquent le roman de Marmontel.<sup>45</sup> Bessenyei falsifie l'histoire comme

<sup>43</sup> FONTENELLE, *Op. cit.*, éd. critique de Jean Dagen, Paris, Didier, 1971. p. 391-399.

<sup>44</sup> Voir sur le sujet M. PORTAL, « Les Incas, de l'Histoire au roman philosophique », *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Clermont-Ferrand, 1970. p. 273-287.

<sup>45</sup> Je cite deux passages pour illustrer ces ressemblances. Cortez parle ainsi chez Bessenyei : *Le Dieu qui m'envoie par sa pitié pour vous enseigner les lois saintes (...) Péris, sacrilège par le fer que notre Dieu nous a donné pour vous tuer.* Chez Marmontel nous lisons : (...) *le vrai Dieu, le Dieu que j'adore, le seul que l'on doit adorer (...) qui nous envoie pour abolir [votre] culte, et pour vous enseigner le sien (...) voyez en nous les vengeurs.* Montezuma argumente chez Bessenyei de telle manière que le Dieu tout-puissant n'a pas besoin de guerriers pour convertir puisque son pouvoir doit être suffisamment grand pour se faire connaître sans intermédiaires. Le cacique de Marmontel réfléchit ainsi : *Si le Dieu qu'il nous annonçait était le Dieu de la nature entière, il avait l'empire des*

Fontenelle pour présenter en Montezuma un personnage entièrement sympathique. Comme Marmontel, il se concentre sur l'évangélisation forcée et consacre moins d'importance à la question de la colonisation. Dans cet ouvrage, le philosophe hongrois veut traiter un seul sujet : celui de la tolérance ; c'est la raison pour laquelle il transforme entièrement la figure de Montezuma par rapport au personnage historique, et c'est pourquoi il passe sous silence le sacrifice d'humains exigé par la religion mexicaine. Les deux personnages de son dialogue sont de véritables partenaires, représentant deux religions de valeur égale ; ainsi Montezuma devient une véritable victime, tandis que Cortez un personnage entièrement négatif.

La structure du dialogue de Bessenyei est très intéressante. Dans l'introduction, il précise que le choix du genre - lui permettant de se cacher - a été conscient de sa part. Il ébauche le contexte historique ainsi que la scène concrète (la prison de Montezuma). C'est Montezuma qui ouvre la discussion : *Quel Dieu vengeur irrité contre nous vous envoie (...) pour corrompre nos lois, nos coutumes, notre religion, pour ruiner notre pays...?*<sup>46</sup> Dans la discussion, Montezuma représente la réflexion rationnelle tandis que Cortez la dogmatique. La présentation des deux opinions rend évidente la réconciliation impossible. Le rythme du dialogue est rompu par le monologue de Montezuma où il s'adresse à Dieu. Après cette prière, Cortez ne fait plus aucun effort pour convaincre son partenaire, ce qui le mène à l'assassinat du Mexicain. Le narrateur continue le dialogue en ajoutant des exemples de conversion forcée empruntés à l'époque contemporaine. Deux poèmes complètent les textes en prose où l'écrivain présente le contenu du dialogue sous forme directe et personnelle.

Le recueil intitulé *Tolerantia* est profondément marqué par la réflexion dialogique ; Bessenyei apostrophe ses partenaires, cite leurs pensées imaginaires. Dans une lettre, nous trouvons aussi une partie écrite en dialogue pur dans laquelle l'auteur présente la discussion entre un prêtre catholique et un « citoyen » protestant. La tradition des controverses anticatholiques pouvait lui servir de support dans ces écrits où il voulait éviter de s'identifier aux idées présentées en utilisant toutes les possibilités du genre choisi.

Les dialogues de *A Holmi* (Pot-pourri) diffèrent dans leur forme de ceux dont nous avons parlé jusqu'ici. Dans *Pariades térése* (Conversion de Pariades) il met en scène un disciple de Confucius. Un représentant de l'église catholique, apostolique et romaine, A., veut convertir le philosophe chinois au seuil de la mort. A., qui veut se montrer un homme de décision, s'embarrasse vite en voulant répondre aux questions de son partenaire (*j'ai oublié de le dire AH*, 99), il se voit contraint de proposer au philosophe d'accepter certaines idées sans s'efforcer de les comprendre (*tu ne dois pas en réfléchir, le livre de*

---

cœurs comme celui des éléments ; (...) et que c'était le supposer faible que de s'armer pour sa défense... (*Tolerantia*, p. 40-45 ; *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou*, par Jean-François Marmontel, historiographe de France, l'un des quarante de l'Académie française, Bern-Lausanne, 1777. t. I. p. 38-75.

<sup>46</sup> *Tolerantia*, p. 41.

*Dieu ne peut pas être compris par les hommes, Dieu l'a dit, nous devons donc croire* AH, 99,104, 107). Quand le dialogue atteint le degré zéro, le narrateur introduit six nouveaux personnages, représentants de six religions. Le dialogue se transforme à partir d'ici et ressemble beaucoup plus au roman philosophique ou aux controverses religieuses, évoquant d'ailleurs beaucoup le chapitre intitulé de « souper » de *Zadig* de Voltaire. Dans cette partie Pariades n'est plus un partenaire dans la discussion, mais beaucoup plus un sage qui découvre les contradictions dans les pensées des autres. Le tirage au sort qui clôt le chapitre et son résultat font penser également à l'ouvrage de Voltaire. Bien qu'on ne puisse pas textuellement démontrer l'influence de Voltaire, écrivain français préféré de Bessenyei à cette époque, il faut penser à l'influence de ce philosophe, admirateur et propagateur de la philosophie confucéenne.

Une forme typique des dialogues des Lumières apparaît dans les textes de *Ősholmi* (Avant-textes du Pot-pourri).<sup>47</sup> Dans le dialogue intitulé *Az Eliseum tsendes Mezején Plátó egy Baráttal össze jön* (La rencontre de Platon et d'un moine sur les Champs Élysées silencieux) Bessenyei utilise la forme de dialogue inventée par Lucien. Dans ce genre, un personnage historique ou mythologique bien connu, mort depuis longtemps, rencontre généralement un homme de l'époque contemporaine. Leur dialogue exige - à cause des écarts dans leur situation sociale, dans leur manière de réflexion - un éclaircissement des notions modernes. Un des dialogues les plus intéressants de Voltaire dans ce genre porte le titre *Les Anciens et les Modernes* et présente Tullia, sœur de Cicéron dans le boudoir de Mme de Pompadour. Bessenyei utilise le dialogue des morts pour éclaircir des questions religieuses. Au cours du dialogue de Platon et du capucin, quand ce dernier compare le pouvoir du pape à celui de Jupiter, Platon prouve facilement que la religion ancienne était plus raisonnable que la pratique moderne et que cette dernière est pleine d'absurdité.

Parmi les textes de *A Holmi* nous trouvons un dialogue qui doit être considéré comme une exception, à plusieurs points de vue. Le dialogue intitulé *Bessenyei György és a Lelke* (Gy. B. et son Âme) diffère des ouvrages analysés jusqu'ici quant à sa thématique et à ses personnages, mais aussi quant à l'indication du temps et du lieu. Cette forme de dialogue a la particularité de montrer les pensées de l'écrivain de façon directe, par l'intermédiaire de deux personnages qui représentent l'auteur dédoublé. Les personnages fictifs du dialogue de Bessenyei, *B.* et *L.* mettent en scène le moi physique et moral-intellectuel de l'écrivain désillusionné. Cette forme, une des plus anciennes du genre, existait déjà sous l'Ancien Empire égyptien.<sup>48</sup>

Le point de départ philosophique de ce dialogue est un motif qui caractérise presque tous les écrits de Bessenyei créés durant ces années. La contradiction et l'autonomie relative de l'âme et du corps le préoccupent et déterminent la vision dualiste de l'homme des poésies du philosophe (*KÖ*, 136-146). Ce sujet se trouve au centre de la

<sup>47</sup> Ferenc SZILÁGYI, « Bessenyei megtalált *Ősholmi*-ja » (Le Pot-pourri retrouvé de Bessenyei), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1990. 2. p. 256-271.

<sup>48</sup> Les caractéristiques en sont la philosophie épicurienne, le ton pessimiste et la nostalgie. S. GUELLOUZ, *Op. cit.*, p. 167.

philosophie matérialiste antique, de la controverse anticatholique aussi bien qu'au cœur de la littérature des Lumières. L'originalité de Bessenyei est d'allier cette problématique avec la forme du dialogue : l'avis de l'homme « physique » pragmatique, terre à terre se trouve vaincu en trois « assauts » par « L'Âme » idéaliste, engagée pour améliorer le sort de ses semblables. Ce dialogue fait exception non seulement du point de vue du choix des personnages mais également par les sujets de la discussion : dans les deux premières parties le corps et l'âme échangent leurs idées sur la littérature et la langue maternelle et ce n'est que la troisième qui s'occupe de la foi et de la religion, sujets récurrents des dialogues de Bessenyei.

La particularité de la première partie du dialogue, consacrée à la responsabilité de l'intellectuel, aux moyens pour mettre la culture et la littérature à la disposition d'un grand public, consiste dans le fait que *L.* convainc si bien *B.* qu'il accepte de noter sous la dictée de l'autre et ainsi il se réduit rapidement au rôle du rédacteur. Dans la deuxième partie *L.* continue à dicter, mais *B.* intervient plusieurs fois, en rétablissant quelque peu l'équilibre. Toutefois, *B.* reste en position inférieure même dans la troisième partie. Le temps et le lieu ébauchés au début du dialogue, assurant un cadre, perdent leur importance et disparaissent pour ainsi dire parallèlement avec la progression de la discussion.

Dans chacune des trois parties nous trouvons un texte inséré qui complète le contenu du dialogue, mais qui y est tout à fait étranger du point de vue formel dans un genre fondé sur l'imitation de la langue parlée. Dans la première partie une longue poésie relatant le périssément du peuple guèbre, dans la deuxième un texte en latin, sa traduction et surtout ses références exactes surprennent le lecteur. Enfin dans la dernière partie, la dictée d'une longue prière interrompt l'échange des idées.

Finalement nous pouvons constater que ce texte, qui peut être rangé parmi les dialogues étant donné qu'il réalise conséquemment l'alternance des deux personnages, élimine presque tous les éléments du genre qui veut assurer le déguisement de l'auteur par l'échange d'idées de personnages fictifs.

Bessenyei a créé une autre variante très particulière au dialogue dans son ouvrage intitulé *Tudós Társaság* (Société Savante). Cet ouvrage s'éloigne du dialogue surtout du point de vue du nombre élevé d'interlocuteurs, de l'importance des accessoires dramaturgiques et du peu de différence entre l'opinion des personnages. Tandis que l'ouvrage précédent s'approche de l'essai ou du traité philosophique, ce dernier ressemble aux pièces de théâtre. Mais dans les drames de Bessenyei, l'amour joue généralement un rôle important et les sujets de la discussion changent plus rapidement. Les cinq personnages du dialogue complètent les pensées des autres et cherchent à résoudre ensemble les questions relevées. Les critiques ont déjà attiré l'attention au mélange des genres que l'auteur y réalise parfaitement et à la finesse de la mise en rapport et du mouvement des personnages qui enrichit beaucoup la signification du dialogue philosophique. Ils sont également d'accord en ce qui concerne le personnage de Kodor qui mettrait en scène un alter ego de Bessenyei. Ainsi, il ôterait au dialogue une de ses qualités



essentielles, puisque le succès du déguisement de l'auteur dépend de l'authenticité et de l'autonomie des personnages qui représentent des points de vue particuliers.<sup>49</sup>

Nous pouvons mettre en parallèle ce texte du point de vue de la multiplication et de la fusion des personnages, des leitmotivs et des motifs accessoires avec certains dialogues des Lumières comme par exemple *Le Supplément au voyage de Bougainville* ou *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot. La structure du dialogue est parfaitement claire, malgré l'abondance et la dissémination des sujets. Au leitmotiv du bonheur humain sont attachés les sujets de l'immortalité de l'âme, de l'intérêt particulier et commun, de l'homme en tant qu'individu, c'est-à-dire partie de la nature et en tant que citoyen c'est-à-dire faisant membre d'un régime politique. La solution suit l'enchaînement de tous ces sujets. L'homme doit obéir aux lois de la nature, mais l'homme social ne peut pas se passer des lois de la société non plus. Comme ces deux sortes de lois se trouvent souvent en contradiction, on a besoin, en dehors des lois naturelles et civiles, des lois divines, également valables à tout le monde. La question posée par Bessenyei ne diffère pas beaucoup du *Supplément* de Diderot, mais s'en écarte beaucoup dans sa réponse. Toutefois, si nous tenons compte de la conclusion de son dialogue intitulé *Diogenes und Plato*, nous comprenons facilement que le philosophe hongrois, en parlant des lois divines, ne pense pas aux lois d'une religion quelconque et que la solution qu'il propose ne diffère pas tellement de celle de Diderot :

*Platon : ... les Dieux se montreront...*

*Diogène : Quand est-ce que ce bonheur va atteindre les hommes ?*

*Platon : Quand le Dieu va descendre du ciel pour nous faire connaître la vérité éternelle.*

*Diogène : Et que devons-nous faire en attendant ?*

*Platon : Nous devons vivre honnêtement, soupirer, travailler, attendre et mourir avec persistance.*

*Diogène : Oh ! Éternité ! Qu'est-ce que tu es et que suis-je par rapport à toi ! (INyM, 314-315, 400)*

La ressemblance entre les deux réponses témoigne de la validité des lois du genre dans ce texte où les éléments autobiographiques poussent le dialogue dans la direction des genres personnels. Enfin, l'opinion de Bessenyei ne peut être identifiée à celle d'aucun de ses personnages ; et bien que nous ne puissions pas affirmer qu'il considère le progrès scientifique comme condition indispensable du bonheur, il serait également difficile de prouver qu'il accepte l'idée que seule la foi rend heureux l'homme, opinion incarnée par l'un de ses personnages, l'homme croyant.<sup>50</sup> Le caractère ouvert de l'œuvre est assuré par le genre choisi.

<sup>49</sup> Voir surtout les études de Ferenc BÍRÓ *A fiatal Bessenyei és írőbarátai* (Le jeune Bessenyei et ses amis-écrivains), Budapest, 1976. 236-258 et Sz. 96-98.

<sup>50</sup> La fin des deux dialogues de Bessenyei nous fait penser au cadre du *Supplément au voyage de Bougainville* où la discussion entre A. et B. sur les lois régulant la vie humaine se termine ainsi : A. *Que ferons-nous donc ? reviendrons-nous à la nature ? nous soumettrons-nous aux lois ?* B. *Nous parlerons contre les lois insensées*

Les dialogues de Bessenyei sont très variés. Ses sujets s'accordent généralement avec ceux des dialogues des Lumières européennes. Leur majeure partie s'occupe des questions de la morale et de la religion, et ce fait prouve non seulement que l'écrivain est préoccupé à cette période de ces questions, mais il laisse deviner également qu'il éprouve des difficultés à en parler directement, procède par hésitations, ne pouvant ou ne voulant pas ouvertement présenter son opinion. Du point de vue thématique, l'épistémologie et la politique jouent encore un rôle important tandis qu'un seul dialogue se concentre sur la littérature et la langue.

Le philosophe hongrois utilise les variantes formelles les plus importantes du genre: le dialogue platonicien, le dialogue des morts, le dialogue utilisant le cadre du rêve lui sont aussi familiers que le dialogue imitant la controverse religieuse ou scientifique ou celui qu'on appelle soliloque et qui présente par des personnages fictifs l'auteur dédoublé. Certains dialogues utilisent le cadre où l'échange d'idées est entrecoupé par la narration mais Bessenyei a créé également des dialogues où l'auteur n'intervient guère.

Les dialogues sont très divers du point de vue des personnages. Bessenyei utilise volontiers la forme traditionnelle qui met en scène deux personnages, mais peut aussi les multiplier. Dans les ouvrages en langue étrangère les personnages de la philosophie antique ayant un caractère référentiel apparaissent, leur opinion philosophique est connue; mais il y a également des personnages tout à fait abstraits, désignés par l'auteur seulement par les lettres de l'Abécédaire. D'autres personnages ont des noms fictifs et font allusion à des nations non-européennes (Podocz, Kasmir). Des personnages historiques sont également évoqués mais dans ce cas, Bessenyei crée leur silhouette avec une très grande liberté, selon le sujet qu'il veut mettre en valeur (Montezuma, Cortez). Il utilise la figure du « bon sauvage » et met en scène l'enfant qui doit être considéré comme une de ses inventions les plus intéressantes. Remarquons également que les femmes spirituelles préférées par la littérature européenne sont entièrement absentes dans ses dialogues.

Nous devons attribuer une attention particulière au fait que parmi les dialogues typiques de la littérature mondiale, celui qui met en scène le maître et son élève n'est pas représenté dans l'œuvre du philosophe hongrois. La cause de ce manque révélateur doit être cherchée dans le fait que les dialogues de Bessenyei représentent des personnages égaux, des partenaires. Par conséquent, les idées incarnées par les personnages ne sont pas contradictoires non plus : elles se complètent ou bien laissent à faire voir des points de vue différents.

L'indication du temps et de l'espace est très intéressante et très variée dans les dialogues. Ceux qui veulent mettre en relief l'intemporalité - ainsi les dialogues qui mettent en scène des personnages de l'antiquité ou bien des morts connus - négligent entièrement les précisions concernant le temps. Aussi l'espace y est rarement indiqué. Ces deux facteurs deviennent importants quand on s'approche de l'époque contemporaine.

---

*jusqu'à ce qu'on les réforme ; et, en attendant, nous nous y soumettrons.* DIDEROT, *Oeuvres philosophiques*, Paris, Garnier Frères, 1964. p. 515.

Ainsi dans *Der Amerikaner* la description de la nature, la présentation en détail des espaces ouverts et fermés complètent la signification de la discussion philosophique. Dans le dialogue entre Montezuma et Cortez la connaissance du temps historique (colonisation) et celui de la scène concrète (prison) sont indispensables. Les indications de l'auteur concernant le chronotopos de *Tudós Társaság* (Société Savante) enrichissent moins la signification de l'ouvrage et font penser plutôt aux didascalies d'une pièce de théâtre. Le choix du chronotopos de *Bessenyei György és a Lelke* (Gy. B. et son Âme) est en revanche particulièrement originale et enrichit beaucoup la signification du dialogue : il présente l'homme « physique » paraissant dans le lit bien chaud du matin, en le comparant à l'Âme au caractère plutôt ascétique. Le lieu et le temps du dialogue sont présentés le plus en détail et avec le plus de beauté poétique dans cet ouvrage où la méditation et la discussion se déroulent à la frontière de la réalité et de l'imagination, dans le rêve du sage. Cet espace du rêve de Parides est d'ailleurs très typique dans les dialogues : la proximité de la nature, l'isolement assuré par la nuit offrent un cadre avantageux aux discussions philosophiques.

Le genre du dialogue s'avère très fécond dans la prose philosophique de Bessenyei. Il utilise parfaitement les possibilités offertes par le genre et suit les modèles européens avec beaucoup de fantaisie. Le dialogue se limite à cette période de la carrière littéraire de Bessenyei quand ses lectures sont très variées et suscitent une influence très vive, quand il est entouré d'amis et participe à une vie sociale très active, quand il essaie d'inciter ses amis à une « bataille de plume » (AH, 352). L'écrivain vieilli, isolé n'utilise plus ce genre même lorsqu'il se représente dans un personnage fictif comme dans le *Bihari Remete* (L'Ermite de Bihar), tandis que pour le jeune écrivain, ce genre semble le plus apte à représenter ses contradictions internes. Ce genre impersonnel, assurant le déguisement à l'auteur et la prose philosophique à la première personne offrent deux possibilités différentes à l'auteur pour révéler ses pensées pleines de contradictions. Dans le genre impersonnel et personnel, l'intention de l'auteur est de convaincre le lecteur et de l'inciter à participer activement dans la lecture ; aussi, les deux formes sont capables, par des moyens différents, d'enchaîner ses pensées incertaines, indéterminées, étant en gestation sans l'obliger à les rendre univoques.

#### ABRÉVIATIONS des références d'ouvrages de György Bessenyei

AH - *A Holmi* (Pot-pourri), éd. critique par Ferenc Bíró, Budapest, 1983.

INyM - *Idegen Nyelvű Munkák és Fordítások* (Ouvrages en langue étrangère et traductions), éd. critique par György Kókay, Budapest, 1991.

KÖ - *Költemények* (Poésies), éd. critique par László Gergye, Budapest, 1991.

PM - *Prózai Munkák* (Œuvres en prose), éd. critique par György Kókay, Budapest, 1992.

SZ - *Színművek* (Théâtre), éd. critique par Ferenc Bíró, Budapest, 1990.

TB - *Társadalombölcseleti írások* (Philosophie politique), éd. critique par Péter Kulcsár, Budapest, 1992.

*Tolerantia* (Tolérance), Nyiregyháza, 1978.



**Katalin KOVÁCS**

## **La critique d'art, discours aux frontières de l'image et de la parole**

Le 18<sup>e</sup> siècle français a donné naissance à la critique d'art, forme particulière du discours de la prose qui est étroitement liée au domaine pictural. Le langage de la critique d'art se trouve aux frontières de l'image et de la parole : il doit garder certains termes et expressions relevant du discours pictural, tout en étant un texte littéraire ; et doit donc comporter essentiellement des caractéristiques du discours poétique.

Si, au cours de notre approche, nous prêtons attention à l'usage du terme de genre appliqué à la critique d'art, ce n'est point par hasard. Quoique les théories artistiques touchant aux questions de peinture remontent aux traités et aux biographies d'artistes de la Renaissance (ou encore plus loin, à l'Antiquité), la critique d'art proprement dite, à l'opposé des genres de la prose codifiés au 18<sup>e</sup> siècle, ne possède aucun passé qui lui permettrait d'avoir des règles et des critères d'appréciation préétablis. Notre propos consiste à montrer les conditions indispensables pour la constitution de la critique d'art et à suivre son développement qui la mène à atteindre le rang d'un genre autonome à l'époque des Lumières.

### **Le cadre institutionnel : L'Académie. Les Salons.**

Au temps de la naissance de la critique d'art, l'organisation de la vie artistique en France revient à l'institution fort centralisatrice de l'Académie royale de peinture et de sculpture. La fondation de cette institution répond à la demande des artistes voulant se différencier de la forme corporative (appelée Maîtrise) de la pratique des arts. L'aspiration des artistes, devenus de plus en plus conscients de leur supériorité sur les simples artisans, vise à l'obtention de leur indépendance par rapport au contrôle des corporations, et, corrélativement, à la reconnaissance du côté intellectuel de leur travail. L'artiste de la période classique, loin de négliger l'importance de la partie manuelle et mécanique de son art, met pourtant l'accent sur son investissement intellectuel.

La fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture suit l'exemple de l'Académie inaugurée par Richelieu pour les lettres. En effet, si le « modèle littéraire » transposé au domaine des beaux-arts est fortement présent au niveau institutionnel, il ne sera point surprenant de voir sa persistance dans les doctrines prônées par l'Académie.

Vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, l'Académie voit ses positions renforcées. Le fonctionnement intensif de l'institution académique se manifeste, avant tout, dans une pratique des conférences servant à une finalité pédagogique. C'est dans une semblable perspective que s'est constituée, sur l'initiative de Colbert, l'usage des Salons, exposition publique régulière des ouvrages des membres de l'Académie. Cet usage, négligé dans les premières décennies du 18<sup>e</sup> siècle, n'est renouvelé qu'à partir de 1737, et devient bisannuel dès 1745.

On ne pourrait suffisamment souligner l'importance des Salons à l'époque des Lumières. Effectivement, le discours sur l'art présuppose l'intérêt accru du public pour la peinture. Tandis que les conférences de l'Académie ne peuvent atteindre qu'un public relativement restreint et homogène, constitué exclusivement d'« hommes de métier », d'académiciens, les expositions du Louvre sont à la portée de tous les amateurs, indépendamment de leur formation picturale. Ainsi, au 18<sup>e</sup> siècle, l'art devient progressivement une préoccupation mondaine. Quant au droit d'exposer au Salon, l'Académie le réserve à ses membres, aux agréés.<sup>1</sup>

L'institution des Salons, née dans le cadre du mécénat officiel, est destinée en premier lieu à glorifier le pouvoir royal et à justifier la situation dominante de l'Académie. Cependant, dans notre perspective, il importe de souligner sa fonction de cadre à la constitution d'un nouveau type de discours. Au Salon, collection organisée de toiles de peintres reconnus par le pouvoir, le contact direct du spectateur avec les tableaux devient possible. Ce fait est l'une des raisons évidentes pour la naissance de la critique picturale.

A l'époque de la Renaissance italienne tout comme à l'ère classique française, les ouvrages s'avisant à parler des beaux-arts appartenaient soit aux histoires de la peinture, aux biographies d'artistes, soit aux traités théoriques résumant les règles des arts. Toutefois, dans les deux cas, il s'agit de formes de discours ayant un passé littéraire et s'enracinant dans la tradition.

Les histoires de l'art passant en revue les maîtres anciens se présentaient le plus souvent sous la forme de « vie des peintres », type du discours pictural qui se compose, dans la plupart des cas, de biographies, d'histoires individuelles des peintres dont l'enchaînement constitue l'histoire de l'art. A titre d'exemple, nous ne citerons que deux noms éminents du 17<sup>e</sup> siècle que nous jugeons primordiaux pour le développement du discours artistique en France : celui d'André Félibien, auteur des *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688), et celui de Roger de Piles, auteur d'un *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages et d'un Traité du peintre parfait* (1699). Les dix entretiens de Félibien peuvent

---

<sup>1</sup> Outre les expositions officielles et régulières, les œuvres d'art sont présentées, de temps en temps, dans des cabinets particuliers, mais c'est essentiellement aux Salons que revient le rôle d'inciter les hommes de lettres à écrire leurs « sentiments » à propos des tableaux.

être considérés comme un véritable traité de peinture en langue française.<sup>2</sup> En fait, il est impossible de classer cette œuvre à structure dialogique dans la catégorie d'un genre littéraire quelconque : elle est à la fois biographie, histoire, théorie de l'art et témoignage personnel, ce dernier trait étant particulièrement saisissable à propos de la biographie de Poussin. A l'opposé de la forme ouverte et fragmentée des entretiens, l'ouvrage bien structuré de Piles est beaucoup plus systématique ; en un mot, il est plus proche de l'idéal classique de l'écriture.

Quant au titre de l'écrit de Piles, il est frappant de voir que son *Abrégé* est suivi d'un *Traité du peintre parfait*.<sup>3</sup> Apparemment, ce deuxième titre renvoie à notre deuxième groupe, celui des traités théoriques des arts plastiques.<sup>4</sup> C'est dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle que les traités de peinture se multiplient en France. Pourtant, ces traités portent avant tout sur des questions purement théoriques, telles que le problème de la création et de l'imitation de la nature,<sup>5</sup> relevant plutôt du domaine d'une esthétique générale et comparée que de celui d'une critique picturale proprement dite. Le traité peut-être le plus important de l'époque, le *Cours de peinture par principes* (1708), est également dû à Roger de Piles. Quoiqu'il ne soit pas le premier à écrire un traité pictural en français, il faut lui reconnaître le mérite d'aborder les problèmes picturaux sans effets littéraires. Avant lui, Charles-Alphonse Du Fresnoy a déjà composé son poème didactique *De Arte Graphica* (1668),<sup>6</sup> mais ce texte en langue latine comporte une allusion nette aux exemples littéraires, à *De Arte Poetica* d'Horace d'une part, et à *L'Art poétique* de Boileau de l'autre. Bien entendu, le modèle littéraire impose ses propres règles à l'objet pictural, règles qui sont étrangères à ce dernier.

La volonté d'élever la peinture à la hauteur de la littérature semble préoccuper la plupart des théoriciens de l'art : les titres de leurs écrits en font visiblement témoignage (*La peinture parlante* d'Hilaire Pader, de 1653, ou *La peinture, poème* de Charles Perrault, de 1668). Pareillement aux peintres, les auteurs de traités sont d'avis que la peinture, pour acquérir le statut de l'art libéral, a besoin de s'intellectualiser, ou, en d'autres termes, d'adopter le modèle littéraire, caractère qui se manifeste essentiellement dans l'importance attribuée à l'expression des passions.

<sup>2</sup> A propos de Félibien, voir l'introduction de René DEMORIS in FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, rééd. critique, 2 vol., Paris, Société d'Édition « Les belles lettres », 1987.

<sup>3</sup> Ce traité connaît une édition séparée (établie à partir de la réédition de l'œuvre de Piles en 1715) sous le titre d'*Idée du Peintre parfait*, publié récemment chez Gallimard, en 1993.

<sup>4</sup> Semblablement aux biographies des peintres, les traités de peinture remontent à la Renaissance italienne, à l'œuvre réputée de Léonard de Vinci (*Trattato della pittura*), traduite en langue française par Fréart de Chambray (*Traité de la peinture*, 1651).

<sup>5</sup> A cet endroit, il faut mentionner l'œuvre de l'abbé BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1764), tenue pour une somme esthétique de son époque.

<sup>6</sup> Le traité latin de DU FRESNOY est traduit en français par Roger de Piles ; sa traduction ne se limite pas au texte original, mais contient également ses propres remarques au sujet.

Il n'est pas surprenant de voir s'imposer le même modèle littéraire avec la naissance de la critique d'art étant donné que les écrivains qui la cultivent appartiennent en majeure partie aux amateurs éclairés, aux hommes de lettres.

Après cette brève présentation des discours sur l'art précédant l'apparition de la critique picturale au sens étroit du terme, il est temps de revenir à notre propos initial, à savoir l'institution des Salons dont nous avons constaté qu'elle assurait un contact direct entre visiteurs et tableaux exposés. Ce contact immédiat, lié à un événement concret, se situe dans le présent : on parle au présent, à propos de tableaux présents. De cette manière, une multiplicité de dialogues se constitue : dialogue de l'observateur avec la toile, objet de son observation ; puis dialogues des spectateurs entre eux. Cependant, ces voix parlantes ne sont jamais isolées les unes des autres : elles parlent en même temps, se coupant quelquefois la parole, et les dialogues multipliés s'entrecroisent.

Les circonstances particulières des expositions aux Salons expliquent la spécificité de la critique d'art en tant que discours littéraire : loin d'entrer dans les limites étroites d'un genre ayant des règles héritées, elle se présente dès le début comme un discours dialogique et ouvert par excellence. Ainsi, elle se prête merveilleusement à des « détours » soit vers l'histoire de l'art, soit vers les traités de beaux-arts.

C'est sur ce point que la question délicate de la délimitation de l'esthétique et de la critique d'art pourrait être soulevée.<sup>7</sup> Sous le terme d'esthétique, nous supposons une notion plus vaste, impliquant un certain esprit de système, et ayant rapport à toutes les branches de l'art, y compris les beaux-arts tout comme la musique et la littérature. La critique d'art naissante est plutôt liée à la pratique de la peinture, de la sculpture et de la gravure. Evidemment, on ne peut pas opérer une séparation trop nette entre théorie et pratique dans les ouvrages de la critique picturale étant donné que la plupart des critiques se disent également théoriciens. Il est significatif de relever ce double aspect dans l'écrit de La Font de Saint-Yenne, auquel nous reviendrons par la suite, ouvrage qui se propose d'offrir à la fois des « réflexions » et un « examen des principaux ouvrages exposés au Louvre ».

Une difficulté fort semblable concerne l'œuvre de Diderot salonnier lorsque l'on tente d'y séparer le « côté esthétique » du « côté critique d'art ». Dans cette optique, l'année 1765 est déterminante : *l'Essai sur la peinture* paraît être un effort de Diderot pour donner une allure systématique à ses pensées esthétiques. Cet essai est, en effet, la suite de son *Salon de 1765* où Diderot, ayant acquis une certaine connaissance sur les questions de la technique picturale, met au clair des principes dominants de sa critique d'art.

<sup>7</sup> L'emploi du mot « esthétique » ne s'impose qu'après 1750, année de la parution, en langue latine, de l'ouvrage du théoricien allemand Baumgarten *Aesthetica*. Avant cette date, les Œuvres traitant des arts avaient comme titre « poétiques », « essais sur le Beau » ou « traités du Beau ». Pourtant, même après 1750, les théoriciens français résistent longtemps à l'emploi du terme d'esthétique. Voir Jacques CHOUILLET, *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974, p. 5.



On peut donc appeler, et avec raison, la critique d'art le lieu privilégié du discours artistique qui rassemble et intègre en elle tous les types de discours qui l'ont précédée. Elle est une sorte d'amalgame de styles et, par là, peut engendrer des textes à plusieurs voix. Les propos de Diderot par lesquels il introduit son *Salon de 1763* le prouvent :

*Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet.<sup>8</sup>*

Afin d'illustrer notre propos, nous avons choisi l'exemple de Diderot qui, non seulement ne se contente pas de se fixer dans un style unique, mais souhaiterait inventer une multiplicité infinie des voix, correspondant à l'individualité de chaque peintre. Ce mélange de styles et de genres poursuit toute l'activité de salonnier de Diderot.

Le terme « salonnier » mérite que l'on y accorde une importance particulière. Vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, qui pouvait devenir salonnier ? En ce qui concerne l'appartenance des critiques à un groupe social, ils font partie presque tous de la classe des intellectuels, classe encore en voie de constitution, qui essaie de se définir par rapport aux ordres sociaux existants et strictement hiérarchisés. Toutefois, la catégorie des intellectuels est loin d'être homogène : elle comprend les artistes aussi bien que ceux qui s'avisent à parler, à écrire sur les artistes. Ces derniers s'appellent connaisseurs, terme qui passe progressivement du domaine des lettres à celui des beaux-arts.

Quelles sont les qualités indispensables pour un « parfait connaisseur » à l'ère des Lumières, pour celui qui s'autorise à qualifier par écrit les œuvres d'art ? Et, en approfondissant notre réflexion, existe-t-il une différence entre le connaisseur et l'amateur de l'art, ou bien ces deux termes renvoient-ils à peu près à la même classe d'individus ? Bien que l'usage de la société du 18<sup>e</sup> siècle confonde souvent ces deux termes, le *Dictionnaire* de Watelet et de Lévesque tient à leur distinction : *Le titre d'Amateur est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leurs connoissances.*<sup>9</sup> Dans le cas idéal, le terme de connaisseur s'applique à celui qui connaît la théorie de la peinture aussi bien que sa pratique, conformément aux exigences académiques. Pour qu'il puisse énoncer des jugements à propos des qualités techniques des tableaux, il devrait, selon toute vraisemblance, maîtriser la pratique de la peinture. Ou, du

<sup>8</sup> DIDEROT, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 181.

<sup>9</sup> C.-H. WATELET et P. C. LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de la peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1792), tome I, Genève, Minkoff Reprints, 1972, p. 57.

moins, c'est le reproche majeur que les artistes adressent aux hommes de lettres. En bref, leur question pourrait être résumée de la manière suivante : est-il nécessaire d'être soi-même artiste pour pouvoir juger des œuvres d'art ?

Sur ce point, on peut relever une différence sensible entre l'opinion des artistes et celle des littéraires. A l'encontre de la conviction des artistes selon laquelle le critique de leurs ouvrages devrait être peintre lui-même, les hommes de lettres se revendiquent, eux aussi, le droit de parler des peintures. C'est l'œuvre de La Font de Saint-Yenne qui, en 1747, ouvre la querelle touchant au statut de la critique d'art. L'auteur y compare la toile à un livre, à une pièce de théâtre, et cette comparaison le mène à accorder à tout le monde le droit de la critiquer : *Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement.*<sup>10</sup>

Puisque l'amateur éclairé en tant que spectateur désintéressé possède un goût naturel, il est capable de juger suivant son sentiment, sans s'attacher servilement aux règles ; voire, il pourrait aider le peintre dans la partie intellectuelle de son art, notamment dans le choix des sujets dont dépend, selon La Font de Saint-Yenne, la fortune du tableau. La critique plus tardive de Diderot va encore plus loin. Diderot, s'appuyant sur l'opinion de ses amis peintres, se conçoit comme donneur de sujets de peinture :

*Chardin, Lagrenée, Greuze et d'autres m'ont assuré, et les artistes ne flattent point les littérateurs, que j'étais presque le seul d'entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête.*<sup>11</sup>

Si l'amateur peut exercer une influence positive sur la création de l'artiste, sa réaction peut également avoir un effet néfaste sur la peinture. Le critique Jacques Lacombe, dans son ouvrage *Le Salon* (datant de 1753), donne une description fort ironique de l'amateur maniaque et ridicule qui, sa loupe à la main, ne fait que grossir les manquements des toiles. Par ce geste, Lacombe prétend prendre ses distances par rapport à une image stéréotypée et quelque peu outrée de l'amateur. Néanmoins, d'autres critiques dont Marc-Antoine Laugier qui rend compte du même Salon de 1753, s'identifient ouvertement au groupe des amateurs comme le montre le titre de l'écrit de Laugier *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. Le Marquis de V\*\*\**. Il nous semble que c'est grâce à l'expression « critique » qu'il serait possible de rapprocher les attitudes différentes des amateurs à l'égard des peintures : leur jugement porté sur l'œuvre d'art pourrait s'appeler, en d'autres termes, analyse, examen ou appréciation, mais aussi attaque, blâme ou censure.

<sup>10</sup> LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (Réimpression de l'édition de La Haye, 1747), p. 2.

<sup>11</sup> DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 152.

Progressivement, il se constitue une fraction d'observateurs qui, en formulant par écrit leurs sentiments, se distancie du commun du public. Les critiques le savent bien, ainsi Diderot qui commente la *Cuisine italienne* d'Hubert Robert, dans le *Salon de 1767* : *Ce morceau n'est pas fait pour arrêter le commun des spectateurs. Il faut à l'œil vulgaire quelque chose de plus fort et de plus ressenti. Ceci n'arrête que l'homme sensible au vrai talent (...)*.<sup>12</sup>

Le critique, ayant pris conscience de sa fonction d'orienter le goût du public, ne se contente plus désormais du simple rôle de spectateur. En tant qu'« homme sensible », il veut juger les peintures, et par là, se définir comme le porte-parole du public.

### La naissance de la critique d'art. Les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne.

Parler de la naissance d'un événement, ou dans notre cas, d'un discours littéraire spécifique impliquerait de le situer dans le temps. Quant à la période qui nous intéresse - l'ère des Lumières - elle n'est pas tellement liée à des dates précises, mais plutôt aux personnages éminents de la critique picturale. Si l'on s'efforce tout de même de marquer par des dates le commencement et la fin de la période en question, nous pourrions désigner l'année de 1747 comme un seuil principal. Jusqu'à cette date, on ne peut pas parler de critique d'art proprement dite. Certes, il existe des jugements particuliers sur certains tableaux qui apparaissent dans des gazettes, des catalogues, des biographies. Néanmoins, l'année 1747 est la date de publication de l'œuvre de La Font de Saint-Yenne, intitulée *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, tenue pour le premier véritable essai de critique d'art. Il est beaucoup plus difficile de situer la fin de l'époque que nous examinons étant donné que la critique d'art, liée aux expositions du Salon, persiste tout au long du 19<sup>e</sup> siècle. Si nous interrompons notre examen en 1781, date de la rédaction du dernier *Salon* de Diderot, ce choix a des raisons purement pratiques.

Les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne vont déterminer la direction du développement du discours qu'elles ont inauguré, et servir de modèle aux critiques d'art. La Font de Saint-Yenne, tout comme une partie non négligeable de ses successeurs, appartient aux hommes de lettres. Ainsi, il n'est point étonnant de voir qu'il s'approche du discours pictural du point de vue littéraire, ce qui le conduit à chercher des analogies entre la peinture et la littérature. Le salonnier aborde les genres, selon la tendance générale, en partant de leur sujet. Dans le cas du genre élevé, de la peinture d'histoire,<sup>13</sup> il s'agit de textes préexistants et enracinés dans la tradition littéraire. Si parmi les qualités nécessaires

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 356-357.

<sup>13</sup> Selon la hiérarchie des genres picturaux, reposant sur le principe de la hiérarchie des sujets, en vigueur tout au long du 18<sup>e</sup> siècle, seul le genre de peinture d'histoire appartient à la catégorie noble. Lui sont subordonnés les autres genres (la peinture de genre, le portrait, le paysage et la nature morte), qualifiés d'emblée de mineurs.

au critique d'art, celles d'une formation littéraire solide et d'un goût exquis pour l'image tiennent une place importante, le critique ne cesse de répéter son exigence majeure envers les peintres d'histoire : la connaissance des textes littéraires. Faute de cette connaissance, le peintre peut facilement blesser la règle de « costume », c'est-à-dire, commettre des inconvenances à la vérité historique du sujet et tomber, par exemple, dans le défaut des attributs.

Il nous faut préciser que de l'ensemble très riche des idées directrices des *Réflexions*, nous n'avons retenu que celles qui nous semblaient être primordiales pour le développement de la critique d'art. Ces réflexions se retrouvent, même avec un contenu légèrement modifié, dans les écrits des successeurs de La Font de Saint-Yenne, en particulier chez Diderot.

### La critique d'art - un genre littéraire ? Les Salons de Diderot.

De nos jours, il est généralement admis de désigner par le terme de critique d'art un genre littéraire indépendant. Si, dans notre travail, nous avons soigneusement évité d'user de ce terme et nous lui avons préféré des formes concurrentes telles que « discours sur l'art » ou bien « critique picturale », notre démarche n'était pas gratuite : nous nous allions à la conviction répandue qui voit en La Font de Saint-Yenne l'inventeur des *Salons*, mais qui ne parle de critique d'art en tant que forme littéraire indépendante qu'après l'avènement de Diderot.

Si le mérite de faire sortir la critique d'art du cercle restreint des connaisseurs revient à La Font de Saint-Yenne, celui de la transformer en genre littéraire autonome est incontestablement dû à Diderot, notamment, comme le remarque J. Chouillet, à son *Salon de 1763*<sup>14</sup> où Diderot fait un usage fort original du discours sur l'art. Bien évidemment, Diderot n'est pas le premier ni le seul parmi les hommes de lettres de son époque à prêter sa plume aux questions des beaux-arts. Pourtant, jusque là, la critique picturale existait sous la forme de traités souvent anonymes d'amateurs. C'est de leur discours polémique que, petit à petit, un nouveau modèle d'expression littéraire apparaît et permet à la critique d'art d'accéder au statut de genre littéraire.

Au temps de Diderot, il existe plusieurs formes de critique picturale.<sup>15</sup> Alors que les auteurs de gazettes et de journaux imprimés (comme *L'Observateur littéraire*) respectent les autorités et ne s'écartent pas des doctrines de l'Académie, ceux de revues manuscrites (*Les Mémoires secrets* ou la *Correspondance littéraire*) ont une liberté plus considérable d'énoncer leur opinion. Diderot, collaborateur de la *Correspondance littéraire* - revue

<sup>14</sup> Voir Jacques CHOUILLET, *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 591.

<sup>15</sup> Else Marie BUKDAHL, « Diderot, son indépendance par rapport aux Salonniers de son temps » in *Gazette des Beaux-Arts*, VI<sup>e</sup> période, tome CII, 125<sup>e</sup> année, juillet-août 1983, p. 11-20.

manuscrite de Grimm - appartient au deuxième groupe, fait qui explique qu'il ne doit craindre ni le public ni la censure. De cette situation particulière, il découle un autre avantage dont Diderot semble user en abondance : il se plaît à faire siens les jugements des autres critiques sans mentionner leurs noms. Nous ne croyons pourtant pas que dans le cas de Diderot, il s'agisse d'un simple plagiat (qu'il condamne d'ailleurs) étant donné que Diderot entend intégrer les opinions empruntées à ses propres idées.<sup>16</sup>

Pour ce qui en est de la forme des *Salons* de Diderot, ils se présentent tous comme des lettres adressées à Grimm. Cette forme privilégiée des comptes rendus n'est pas l'invention de Diderot parce qu'avant lui, de nombreux « jugements » ou « sentiments » sur les Salons ont déjà paru sous forme épistolaire.<sup>17</sup> Cette forme spontanée et impressionniste, proche de la langue parlée, convient tout à fait à l'esprit polémique de Diderot qui, tout au long des *Salons*, traite son ami Grimm comme un interlocuteur présent à ses réflexions. En effet, ce n'est pas au seul Grimm à qui Diderot s'adresse. Tour à tour, il interpelle des artistes, ses spectateurs supposés et même les personnages imaginaires qu'il met en scène dans ses descriptions. Puisque la critique de Diderot s'appuie sur sa propre expérience vécue à la vue des tableaux, il n'est pas surprenant de voir que ses commentaires mettent en évidence avant tout le point de vue du spectateur.

Quant à « l'initiation artistique » de Diderot,<sup>18</sup> bien qu'il se lance relativement tard dans le « métier de salonnier »,<sup>19</sup> il ressent un fort intérêt pour le nouveau devoir que lui propose Grimm, et ne compose ses comptes rendus point par routine mais par passion pour les arts plastiques :

*Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami que je les dois. (...) C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets, je m'en suis laissé pénétrer.*<sup>20</sup>

L'introduction du *Salon de 1765*, adressée à Grimm, fait allusion aux « notions réfléchies » que Diderot a acquises des beaux-arts. En fait, notre critique doit ces notions à une longue période d'éducation qui commence bien avant 1759, date de la rédaction de son premier *Salon*.

<sup>16</sup> Pour ne citer qu'un exemple, nous faisons allusion à la ressemblance évidente de certains passages du *Traité de peinture* de Michel-François DANDRE-BARDON (1765) et du *Salon de 1765* de Diderot.

<sup>17</sup> Nous ne citons que deux ouvrages de critique d'art qui, dans leurs titres, se réfèrent explicitement à la forme épistolaire : celui de l'abbé LE BLANC *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année 1747* et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, s.l., 1747 et celui de Charles-Joseph MATHON DE LA COUR, *Lettre à Madame \*\*\* sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le Salon du Louvre cette année*, s.l., 1763.

<sup>18</sup> Jacques PROUST, « L'initiation artistique de Diderot » in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, tome 55, p. 225-232.

<sup>19</sup> Diderot a quarante-six ans quand il compose son premier *Salon*, celui de 1759.

<sup>20</sup> DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 21.

C'est au cours des années 1747-1751 que Diderot acquiert une connaissance vaste des théories s'occupant des questions de beaux-arts. L'intérêt de Diderot pour les questions d'art se manifeste déjà dans son article « Beau » pour l'*Encyclopédie* (1750), mais là, Diderot reste à un niveau d'esthétique générale. La *Lettre sur les sourds et muets* (1751) vise à aborder des problèmes plus spécifiques, notamment l'examen de la devise traditionnelle « ut pictura poesis » qui mène Diderot à montrer le risque encouru par la confusion des domaines pictural et poétique.

Compte tenu de ces faits, le *Salon de 1759* devrait être considéré moins comme un point de départ que comme l'aboutissement d'une longue période d'initiation. Pourtant, on ne peut pas oublier que c'est le premier ouvrage de Diderot relevant du domaine propre à la critique d'art, ce qui explique ses maladresses de style. Il en résulte un effet étrange : Diderot, dans ses premiers *Salons*, tout en s'efforçant de prouver sa connaissance en arts plastiques, fait l'éloge de la technique picturale aux dépens des procédés littéraires. Cependant, à défaut d'une connaissance parfaite du vocabulaire technique, il est obligé de juger les tableaux selon des critères littéraires. A la vérité, Diderot est profondément convaincu de l'importance du langage technique, nécessaire à tout critique afin qu'il puisse juger la peinture en « vrai connaisseur ». Nous pensons que c'est le trait majeur séparant Diderot des salonniers de son époque. Quoique leurs critères d'appréciation ne soient pas trop éloignés, Diderot n'a pas honte de confesser ses ignorances en matière picturale et tient davantage qu'eux à la connaissance des termes d'art.

Parmi ses *Salons*, celui de 1763 est peut-être le plus technique. Or, outre ses lectures, Diderot a également bien profité des « leçons » des peintres : lors de ses visites au Salon de 1763, il s'est fait conduire par Chardin, tapissier du Salon depuis 1761.<sup>21</sup> A côté de Chardin, ses trois « conseillers artistiques » les plus importants représentent tous des genres différents.<sup>22</sup> Seul le peintre Vien pratique le genre d'histoire, les trois autres appartiennent aux genres dits mineurs : Vernet aux paysagistes, Chardin aux maîtres de la nature morte, et Cochin aux graveurs. Ce qui pourrait cependant lier les quatre noms, c'est leur talent exceptionnel, chacun dans son propre genre. S'il est donc possible d'attribuer la « grandeur » du peintre à la qualité de l'exécution de son œuvre, cela signifierait que le sujet du tableau importerait de moins en moins aux yeux de Diderot. Pouvons-nous cette hypothèse plus loin, rapportée non seulement à certains artistes, mais aussi à l'échelle des genres. La hiérarchie des sujets céderait-elle la place à la hiérarchie des talents ou, autrement dit, au travail de l'artisan ? Quel est le rapport entre les deux parties de la peinture, de l'idée et de l'exécution ? Serait-il pertinent de concevoir leur opposition comme la transposition de celle de l'artiste et de l'artisan, rapportée à l'intérieur de l'art ?

La conception esthétique du 18<sup>e</sup> siècle est marquée par la dichotomie artificielle en poésie tout comme en peinture entre le fond et la forme, ou, en d'autres termes, entre

<sup>21</sup> Le rôle du tapissier était d'ordonner la disposition des tableaux lors de l'exposition du Salon.

<sup>22</sup> Christian MICHEL, « Diderot et la gravure » in *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, p. 484-488.

l'idée et l'exécution. Diderot désigne les deux parties inséparables de l'art pictural par « partie idéale » et « partie technique ». Au lieu d'accorder la prééminence de l'un des termes sur l'autre, nous trouvons plus convenable de parler de leur liaison inséparable, les deux ayant une importance égale pour l'œuvre d'art réussie.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot opte pour le choix de sujets intéressants en eux-mêmes, donc pour la « partie spirituelle » de l'art. Il ne dénie tout de même pas l'existence de valeurs propres aux sujets humbles dont le peintre habile peut faire des compositions admirables. Tel est le cas de Chardin dont Diderot ne cesse de louer le « sublime du technique » :

*Point de milieu : ou des idées intéressantes, un sujet original, ou un faire étonnant. Le mieux serait de réunir les deux, et la pensée piquante et l'exécution heureuse. Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable.*<sup>23</sup>

Evidemment, le cas idéal serait le choix du sujet intéressant associé au « faire » excellent, faute duquel le peintre de la nature inanimée n'a qu'un seul moyen de réparer son « mauvais » choix : l'exécution parfaite.<sup>24</sup> L'exemple de Chardin montre bien que le mérite d'un « faire exceptionnel » est la seule façon par laquelle le sujet insignifiant du tableau devient tout de même digne de notre intérêt.

Diderot et les autres critiques s'accordent parfaitement sur le but principal de l'artiste. A leur avis, toute toile est peinte pour toucher le spectateur. Leur opinion fait écho à la théorie de La Font de Saint-Yenne qui tient le sentiment pour la base du goût.<sup>25</sup> Pourtant, des deux « parties » de la peinture, seule la « partie idéale » peut être jugée en fonction du sentiment qui est à tous les hommes parce que les beautés du « faire » ne touchent que le connaisseur :

*La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur. Si elle fait rêver, c'est sur l'art et l'artiste, et non sur la chose. (...) Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l'idéal, la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l'âme.*<sup>26</sup>

<sup>23</sup> DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 111.

<sup>24</sup> Nous pensons que l'idée d'une peinture ayant le seul mérite de l'exécution, semblablement à l'art abstrait, est tout à fait étrangère à Diderot.

<sup>25</sup> (...) & c'est ce sentiment qui est la base du goût, j'entens de ce goût ferme & invariable du vrai beau, qui ne s'acquiert presque jamais, dès qu'il n'est pas le don d'une heureuse naissance. LA FONT DE SAINT-YENNE, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>26</sup> A propos du *Port de Rome* d'Hubert Robert, in DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 349. Son jugement porté sur *La Tête de Pompée présentée à Caesar*, tableau d'histoire de Lagrenée, dans le même *Salon de 1767*, exprime une idée semblable : Il y a certainement des beautés dans ce morceau, mais de technique, et par conséquent peu faites pour être senties ; au lieu que les défauts sont frappants., p. 146.

En tant que littérateur, le jugement de Diderot peut concerner en premier lieu le sujet du tableau. Puisque Diderot condamne les amateurs qui se servent du langage de fausse technicité afin de donner l'illusion de la connaissance de ces termes, il fait toujours attention à l'usage des mots. Il lui arrive souvent d'en modifier le contenu comme dans le cas du terme « faire » qui était, jusque là, le synonyme de talent. Comme nous l'avons vu, Diderot l'utilise dans le sens de la technique propre à chaque artiste.

C'est en fait après 1765 que Diderot, croyant son éducation technique achevée, tourne sa critique d'art vers la littérature. Ses *Salons* les plus riches, ceux de 1765 et de 1767 naissent à cette époque. On peut donc affirmer, et avec raison, que par ce changement progressif de style, Diderot découvre et accepte la fonction littéraire de la critique d'art. Il considère dorénavant le tableau comme un prétexte à partir duquel il est possible de créer, de recréer des histoires. De cette façon, il conçoit la peinture quasiment comme un texte narratif, récit implicite destiné au spectateur, ou comme une scène théâtrale. La critique d'art, par l'élargissement du domaine pictural, est plus qu'une sorte de catalogue ou de simple description : elle s'approche de la création poétique, et devient digne de l'appellation « genre littéraire ».

En guise de conclusion, il nous semble essentiel de reposer une dernière fois, et, de manière explicite, la question qui constituait le noyau crucial de notre réflexion. Est-il légitime d'assigner à la critique d'art au 18<sup>e</sup> siècle le statut d'un genre littéraire autonome?

Nous insisterons avant tout sur le rôle de La Font de Saint-Yenne, initiateur de la critique des *Salons*. Bien que ce soit son ouvrage qui inaugure une nouvelle forme de discours littéraire en France, c'est grâce aux innovations stylistiques abondantes des *Salons* de Diderot que la critique d'art atteint une valeur littéraire. Le mérite d'avoir fait ce pas décisif revient donc sans doute à Diderot : non pas tellement à l'originalité de ses jugements, mais à l'usage novateur qu'il fait du langage artistique de son temps. Diderot adopte le discours critique déjà subsistant, et le transforme par sa critique personnelle. Ainsi c'est à partir de l'avènement de Diderot, et, plus précisément, de son *Salon de 1763*, qu'on peut attribuer à la critique d'art un statut égal aux genres enracinés dans la tradition littéraire.



Anikó ÁDÁM

## Chateaubriand et les genres littéraires

### A la frontière de deux époques

La présente étude voudrait se pencher sur les considérations de Chateaubriand concernant les genres littéraires et s'interroger sur son esthétique et sur les caractéristiques du romantisme de l'auteur, à partir de ses réflexions et de la hiérarchie qu'il a lui-même établi entre les genres littéraires.

Nous essayerons de trouver des réponses à ces questions en nous inspirant du *Génie du christianisme*, écrit au tournant du 18<sup>e</sup> et du 19<sup>e</sup> siècle. Cette donnée chronologique est historiquement significative, puisqu'elle nous permet d'abord de toucher de près la transformation de l'esthétique des Lumières, d'examiner ensuite le processus de prise de conscience du romantisme naissant. Et cette donnée n'est pas sans signification du point de vue de la vie particulière de l'auteur du *Génie*, de retour en France après un long voyage en Amérique et un exil en Angleterre.

Cette vision poétique des limites entre deux époques établit aussi une nouvelle philosophie panthéiste de la nature.

Ce renouveau panthéiste, à l'aube du romantisme, sacralise la nature à l'aide du sentiment de l'immensité, se rapportant à l'intérieur de l'individu. Le poète romantique crée son propre sanctuaire pour la contemplation de l'infini.

*Il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur.<sup>1</sup>*

Dans la vision romantique, l'espace spirituel de l'humanité est constitué par un ensemble de centres, hiérarchisés les uns par rapport aux autres. Et tous ces centres d'attraction gravitent eux-mêmes autour du centre unique figuré par l'Homme-Dieu.<sup>2</sup> Dieu ne peut ainsi se proposer à l'homme que sous un visage humain. *C'est un des caractères*

<sup>1</sup> CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966. Seconde partie. Livre quatrième, Chapitre I, p. 316. Toutes les citations tirées du *Génie* renvoient à cette même édition.

<sup>2</sup> Sur l'évolution de la pensée panthéiste des romantiques, voir l'ouvrage de Georges GUSDORF, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.

*distinctifs du christianisme, d'avoir toujours mêlé l'homme à Dieu, tandis que les fausses religions ont séparé le Créateur et la créature.*<sup>3</sup>

Chateaubriand a introduit dans la pensée chrétienne, loin de toute préoccupation strictement théologique, une nouvelle liberté, un nouveau style d'édification : c'est Chateaubriand qui a créé les lieux communs du néochristianisme.

Cette vision du monde hiérarchisé mais à visage humain a des conséquences nécessaires à la conception synthétique de l'auteur du *Génie*, notamment en ce qui concerne son jugement sur les genres littéraires. Ce jugement reste autant fondé sur les valeurs du bien et du mal que celui des classiques du 17<sup>e</sup> siècle mais il intègre toutefois, pour définir et pour classer les genres, le critère de l'expression de passions véritablement et authentiquement humaines.

En effet, ce n'est pas l'existence de Dieu qui offre à l'écrivain son point de repère : celui-ci dérive des conditions humaines. La méthode est l'induction et non pas la déduction a priori. L'anthropologie prend la place de la théologie et détermine les moyens d'expression du poète. L'imagination de celui-ci assure la transition entre le sensualisme naturel et la création poétique. L'expérience physique du divin est inséparable de l'intuition de la transcendance et est d'ordre sensible et esthétique à la fois.

*On pourrait dire que l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'Univers est son imagination rendue sensible. Ceux qui ont admis la beauté de la nature comme preuve d'une intelligence supérieure, auraient dû faire remarquer une chose qui agrandit prodigieusement la sphère des merveilles : c'est que le mouvement et le repos, les ténèbres et la lumière, les saisons, la marche des astres, qui varient la décoration du monde, ne sont pourtant successifs qu'en apparence, et sont permanents en réalité.*

Ainsi parle le poète du *Génie du christianisme* à propos du *Spectacle général de l'Univers*.<sup>4</sup>

## Le christianisme

Art poétique, le *Génie du Christianisme* propose un débat entre le merveilleux païen et le sens du mystère né du christianisme. Il renferme une théorie de la littérature par laquelle Chateaubriand définit la poétique en termes qui ne sont pas normatifs mais descriptifs et historiques. La création poétique n'est rien si elle n'est pas enracinée dans une philosophie, une métaphysique, une morale. La littérature est supérieure aux autres arts parce qu'elle est issue du christianisme. Mais il n'y a aucune intolérance culturelle dans une telle

<sup>3</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre seconde, Chapitre I, p. 246.

<sup>4</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Première partie, Livre cinquième, Chapitre II. p. 152.

conception. Dans pareille perspective, le génie du christianisme s'avère le couronnement du platonisme : le beau est la splendeur du vrai.

*Il y a deux sortes de beau idéal, le beau idéal moral, et le beau idéal physique. (...) A mesure que la société multiplia les besoins de la vie, les poètes apprirent qu'il ne fallait plus peindre tout aux yeux, mais voiler certaines parties du tableau. Il fallait choisir. Toujours cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant, ils se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature : le beau idéal.<sup>5</sup>*

Chateaubriand définit ici le beau idéal romantique comme la perfection créée par l'artiste et une telle définition, qui souligne l'importance des questions formelles, implique une hiérarchie des genres. On rencontre ainsi, sous la plume de notre auteur, un formalisme qui classe les genres selon des critères poétiques, propres aux œuvres.

## L'histoire

Il semble que les théoriciens et les praticiens de la littérature du 18<sup>e</sup> siècle se concentrent sur le dilemme de l'usage du roman ou de l'histoire dans la pratique littéraire. Le dilemme repose sur le principe de l'utilité et de la possibilité de former la conscience humaine à travers les méthodes de la raison et celles de la sensibilité. Le problème est donc présenté à partir de l'extérieur du texte, du point de vue du lecteur et de l'effet que la lecture provoque dans l'âme humaine.

Les Lumières, pour leur part, mettent l'accent sur deux types de récit, en disant que, construite sur des faits vrais, l'histoire touche l'intelligence. Le roman, en revanche, qui est construit autour de la vraisemblance et de la fiction, et toujours en vue de l'intention utilitaire, il a une influence sur la sensibilité.

Tout en prenant en considération ces conceptions des penseurs du 18<sup>e</sup> siècle, nous pouvons constater qu'il y a un vrai changement de paradigme au début du 19<sup>e</sup> siècle dans la pensée esthétique et philosophique. On a l'habitude de traiter le siècle des romantiques comme l'époque du genre romanesque par excellence ; il est encore plus intéressant de voir qu'au début du siècle, dans la pratique créatrice, une tendance voit le jour, celle de l'abandon du romanesque et de la réduction de l'élément dramatique du récit au profit de l'analyse de l'intériorité. Du roman sentimental on glisse vers le roman autobiographique ; ainsi se rencontrent le roman et la confession. Les romans de Chateaubriand nous en fournissent de beaux exemples.

Mais ce changement de paradigme ne génère pas de nouveaux genres, tout au moins pas dans la forme des œuvres. On devrait plutôt parler d'une nouvelle fonction de

<sup>5</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre second, Chapitre XI, p. 275.

l'écriture romanesque. L'accent mis par les Lumières, concernant les genres, se déplace, déjà au début du 19<sup>e</sup> siècle. Ce qui donne l'illusion d'un vrai renouvellement des formes littéraires est certainement une nouvelle conception de l'homme qui devient un être particulier, un individu, mais garde en même temps son rôle social. Ce double caractère de la vision individuelle et de la vision sociale engendre le drame de l'homme moderne. La modernité est le nouvel angle sous lequel l'homme apparaît, à l'aube du romantisme. Dans la grande chaîne de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur, ce n'est plus le lecteur qui compte mais plutôt l'auteur qui cherche dans le monde non pas la réalité des faits mais plutôt leur sens.

Chateaubriand fait dériver le caractère contradictoire de l'homme moderne du renouveau chrétien qui prend forme dans le romantisme.

*Le christianisme, qui a révélé notre double nature, et montré les contradictions de notre être, qui a fait voir le haut et le bas de notre cœur, qui lui-même est plein de contrastes comme nous, puisqu'il nous présente un Homme-Dieu, un enfant Maître des mondes, le créateur de l'univers sortant du sein d'une créature.*<sup>6</sup>

La question de la réalité ne se pose plus et celle de la vérité se transforme en celle de l'authenticité. La « vraie » réalité destinée à l'historiographe perd son sens en tant que description des faits et la notion de la vérité historique se relativise. Désormais, la fiction et le merveilleux représentent aussi une réalité relative à l'individu ; elles font partie d'une réalité intérieure et élargissent leurs domaines au delà de cette intériorité. En définissant la poésie épique, et tout en parlant de *La Henriade* de Voltaire, Chateaubriand met l'accent sur le fait poétique constitué pour l'essentiel par la fable et la fiction. L'auteur du *Génie* cite Plutarque :

*Là il n'y a point de poésie où il n'y a point de menterie. (...) il faut encore une action héroïque et surnaturelle. Une philosophie modérée, une morale froide et sérieuse conviennent à la Muse de l'histoire ; mais cet esprit de sévérité, transporté à l'Epopée, est peut-être un contre-sens. (...) [La poésie épique] se soutient par la fable et vit de fiction.*<sup>7</sup>

En 1795, Mme de Staël, contemporaine et amie de Chateaubriand, établit le problème de l'histoire et du roman des Lumières sur le plan philosophique.

*Les exemples qu'elle [l'histoire] offre conviennent toujours aux nations, parce qu'ils sont invariables, considérés sous des rapports généraux :*

<sup>6</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre troisième, Chapitre premier, p. 284.

<sup>7</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre premier, Chapitre V, p. 238.

*mais les exceptions n'y sont motivées. Ces exceptions peuvent séduire chaque homme en particulier (...) Les romans au contraire, peuvent peindre les caractères et les sentiments avec tant de détails.*<sup>8</sup>

Madame de Staël s'occupe surtout de codifier le genre romanesque par rapport aux autres genres littéraires de la hiérarchie esthétique et elle établit une opposition entre l'histoire vraie et fictive du point de vue de l'enseignement à tirer par le lecteur. Chateaubriand cherche ailleurs l'essentiel du romantisme naissant : dans le drame humain. Il ne cherche pas cette essence dans l'enseignement mais bien dans les moyens créateurs de l'auteur.

*Dans toute Epopée, les hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place. Ainsi, tout poème où une religion est employée comme sujet et non comme accessoire, où le merveilleux est le fond et non l'accident du tableau, pêche essentiellement par la base.*<sup>9</sup>

Madame de Staël ne pose pas la question de la différence et de l'efficacité respectives du roman et de l'histoire mais elle s'intéresse plutôt aux effets exercés sur les lecteurs par les genres philosophiques : la morale, l'histoire, et les genres romanesques. Elle conclut que l'histoire touche au général et a moins d'effets sur le lecteur tandis que le roman parle du particulier et a une influence sensible sur le lecteur. Le roman est plus apte à établir une comparaison entre les expériences acquises et les expériences fictives.

Chateaubriand fait une différence semblable à celle opérée par Madame de Staël entre la religion et le culte. Le culte exclut la peinture des passions ; la religion relève de la poésie ; ce n'est plus de la mythologie parce qu'elle parle aussi de la morale.

Selon une telle conception, morale et religion sont identiques. Chez Madame de Staël, l'histoire décrit toujours le général, le social, tandis que la fiction représente l'individuel qui touche l'homme au plus près. Ainsi l'homme y est plus sensible, plus prêt de s'identifier avec l'histoire fictive.

Selon Chateaubriand, le vrai génie est capable de transférer ce niveau individuel au niveau du général grâce à l'usage de ses moyens d'expression. Le cas particulier de l'individu touchant plus sensiblement, il peut, mieux que la philosophie ou la morale, donner un enseignement plus abstrait et général. Il mentionne comme exemple la Bible.

*Dans le christianisme, au contraire, la religion et la morale sont une et même chose. L'Ecriture nous apprend notre origine, nous instruit de notre nature. (...) [Dans l'Ecriture] tout offre le tableau de l'homme intérieur.*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Madame DE STÄEL, *Essais sur les fictions*, in : *Idées sur le roman...*

<sup>9</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre premier, Chapitre II, p. 225.

<sup>10</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre Second, Chapitre I, p. 245.

Madame de Staël préfère bien sûr les fictions à l'histoire et elle ajoute que du particulier on peut tirer davantage d'enseignements moraux que du général :

*(...) rien n'exerce autant la réflexion que trouve bien plus à découvrir dans les détails que dans les idées générales. Les mémoires atteindraient à ce but, si, de même que dans l'histoire, les hommes célèbres, les événements publics n'en étaient pas le seul sujet.*<sup>11</sup>

Chateaubriand, à propos des mémoires, où excelle l'amour-propre des Français, dit la même chose : *Il [le Français] réfléchit peu sur l'ensemble des objets ; mais il observe curieusement les détails (...) et il ne peut consentir, même comme historien, à disparaître tout à fait.*<sup>12</sup>

Les considérations philosophiques de Madame de Staël sont ainsi complétées par une théorie sur le caractère national des Français qui sont plus favorables aux nuances dans leurs représentations.

Chateaubriand commence son analyse des genres par la littérature épique, il continue par la poésie, il parle de la peinture, de la musique et de l'architecture, et il aboutit enfin aux considérations sur l'histoire. Selon la méthode scolastique médiévale, il pense que le christianisme est favorable non seulement à la poésie mais aussi à l'histoire.

De même que Madame de Staël, l'auteur du *Génie* considère le genre de l'histoire comme se rapportant à des événements sociaux. C'est grâce au christianisme que l'historiographe sort du temps éphémère et devient un écrivain religieux capable par sa foi de mettre *l'éternité au fond de l'histoire des temps* ; et peut rapporter *tout à Dieu, comme la cause universelle*.<sup>13</sup> C'est grâce au christianisme inséré dans la pensée historique que l'historiographie peut devenir un art littéraire.

*(...) il y dans le nom de Dieu quelque chose de superbe, qui sert à donner au style une certaine emphase merveilleuse (...) Ajoutez qu'on sent dans l'historien de foi un ton, (...) qui fait qu'on est disposé à croire ce qu'il raconte.*<sup>14</sup>

Sur ce point, Chateaubriand fait la distinction entre l'historien de foi et l'historien sophiste qui *représente la société sous un jour odieux, on est incliné à le regarder lui-même comme un méchant et un trompeur*.<sup>15</sup>

En effet, c'est le seul domaine de l'histoire où les anciens sont supérieurs aux modernes. L'auteur du *Génie* en examine la cause. Il présente le fait en accord avec sa conception organique, que les anciens vivaient selon un rythme plus naturel, plus

<sup>11</sup> Madame de STÄEL, *Op. cit.*

<sup>12</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Troisième partie, Livre troisième, Chapitre IV, p. 440.

<sup>13</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre troisième, Chapitre I, p. 433.

<sup>14</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*, pp. 434-435.

<sup>15</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*, p. 435.

harmonieux : (...) *d'abord enfant, ensuite attaqué par les passions dans la jeunesse, fort et sage dans son âge mûr, faible et corrompu dans sa vieillesse.*<sup>16</sup>

Au contraire, les modernes, qui vivent dans le présent comme si le passé et l'avenir n'existaient pas, *ont été transportés du fond des forêts et de l'état sauvage, au milieu des cités et de l'état civil : ce ne sont que de jeunes branches entées sur un vieux tronc.*<sup>17</sup>

Les historiographes chrétiens conduisent l'histoire à *l'époque où tout changea dans les mœurs des hommes*. Il faut aussi mettre dans l'histoire de la poésie, parce que sans cela, les vérités historiques restent illusoires et bornées. En revanche, *la poésie reste toujours nouvelle, parce que l'erreur ne vieillit jamais*. (...) *Mais, en morale et en histoire, on tourne dans le champ étroit de la vérité.*<sup>18</sup>

## Poétique

Chez Chateaubriand, ce renouveau de la pensée se présente en trois plans complémentaires: le plan de la philosophie de la nature (l'auteur génère toute une esthétique des genres en rapport à la relation entre leurs créateurs et la nature) ; celui de la pensée théologique, où l'apologie du christianisme élargit le domaine de la pensée chrétienne tout au long de l'histoire de l'humanité ; et enfin le plan de l'esthétique, qui élabore la poétique du christianisme, notion entendue non seulement dans le domaine de la littérature mais aussi dans celui de l'histoire, de la philosophie et des expériences vécues.

Dans le *Génie*, entre autres, le jeune Chateaubriand commente certains passages du *Paradis Perdu* de Milton. Son hypothèse est que le poète a évoqué certains épisodes de sa vie conjugale sous couvert des relations entre Adam et Eve : *On ne peint bien que son propre cœur en l'attribuant à un autre et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs.*<sup>19</sup>

L'œuvre d'un grand écrivain définit un domaine homogène et les textes les plus divers forment autant de renvois à cette intention maîtresse qui anime l'ensemble. Ces œuvres exposent le devenir d'une intelligibilité immanente, au fil de cette nécessité que l'on appelle une vie. Ainsi l'autobiographie n'est plus un genre littéraire mais une manière de lecture applicable aux œuvres littéraires les plus diverses.<sup>20</sup>

La vie particulière de l'auteur mais le temps historique jouent un rôle important dans la conception esthétique de notre auteur aussi. C'est Chateaubriand qui fonde les sciences comparatives en art et en littérature. Son exigence de systématisation force à établir des comparaisons entre le temps ancien et le temps moderne, distinction qui correspond plus ou moins à l'Antiquité et aux époques historiques ultérieures. A la vision

<sup>16</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*, Chapitre II, p. 435.

<sup>17</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*, p. 436.

<sup>18</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*, Chapitre III, p. 438.

<sup>19</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Seconde partie, Livre premier, Chapitre III, p. 232.

<sup>20</sup> Voir Georges GUSDORF, *Les Ecritures du moi*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1991.

diachronique s'ajoute un point de repère synchronique liant les arts en général. L'Antiquité donne à connaître les formes idéales mais aussi le paganisme, tandis que l'époque moderne présente des sujets proprement romantiques et chrétiens.

## L'Épopée

Les hommes de lettres romantiques, au premier rang desquels figure Chateaubriand, ne font plus une distinction nette entre l'histoire et le roman. Les problèmes de genres génèrent d'autres réflexions, notamment sur l'épopée et sur la fonction de la langue poétique.

La publication de quelques épopées en prose prépare un renouveau.<sup>21</sup> Ce renouveau est favorisé par plusieurs faits : le développement de la philosophie de l'histoire, la curiosité pour l'histoire des origines, le rêve d'une science unitaire du monde, l'approfondissement des théories sur l'origine du langage et la langue poétique, l'orientalisme, l'illuminisme, la franc-maçonnerie.

Le problème de l'histoire se pose dans le rapport entre l'histoire et la poésie dans l'épopée. La fonction de la langue poétique est sacrée ; elle révèle l'absolu par le truchement du mythe qui apparaît comme seul capable de saisir globalement la réalité multiple de l'histoire et d'exprimer, à travers les fluctuations du temps humain, l'éternité.

Cette image de l'épopée s'élargit quand Chateaubriand introduit dans le *Génie* des réflexions sur la discussion du merveilleux païen et chrétien.

*Le premier vice de la mythologie était d'abord de rapetisser la nature, et d'en bannir la vérité. Une preuve incontestable de ce fait, c'est que la poésie que nous appelons descriptive a été inconnue de l'antiquité. Il fallut que le christianisme vint chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie.*<sup>22</sup>

Le sujet des *Martyrs* est chrétien : Chateaubriand narre en prose la conversion et le martyr d'Eudore et de Cymodocée après que le jeune homme eut échappé à l'amour païen de Velléda. L'originalité des *Martyrs* tient moins à sa qualité d'épopée romantique qu'à la réflexion qui s'y développe sur le romanesque chrétien d'une part, le sublime et le beau idéal d'autre part.

Le *Génie du christianisme* - qui introduit théoriquement l'Épopée chrétienne de l'auteur - est traditionnel, classique, conforme au raisonnement scolastique des théologiens

---

<sup>21</sup> GRAINVILLE, *Le Dernier Homme* (édité par Nodier en 1805), *Les Martyrs* de Chateaubriand (1809) ; BALLANCHE, *Antigone* (1814).

<sup>22</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre quatrième, Chapitre I, p. 315.



du point de vue de sa forme ; par son contenu et ses considérations, en revanche, le *Génie* est romantique.

Mais chez Chateaubriand, la théologie chrétienne où Dieu figure au centre se transforme en une théologie anthropologique dont l'homme est le centre. La hiérarchie théologique devient ainsi un système où les éléments eux-mêmes perdent leur importance au bénéfice de leurs relations. L'homme qui pénètre le système dévalorise la conception classique et la relativise.

Ce caractère anthropologique de l'œuvre de Chateaubriand dans le *Génie* détermine toute son esthétique et toute sa critique littéraire.

*Si elle [la religion chrétienne] est aussi belle que le polythéisme dans le merveilleux (...), elle a de plus une partie dramatique et morale, que le polythéisme n'avait pas.*<sup>23</sup>

L'auteur du *Génie* accepte les formes littéraires classiques mais détruit leur hiérarchie en mettant l'homme au centre de la création littéraire avec ses problèmes, ses vices et ses vertus. Une œuvre devient précieuse, à ses yeux, si elle parle de l'homme.

Les notions clé du romantisme de Chateaubriand sont le génie, le sentiment, l'imagination et l'originalité. Il donne pour toutes ces notions des définitions très claires. Il définit par exemple l'originalité en citant de celle de Milton : (...) *l'écrivain original n'est pas celui qui n'imité personne, mais celui que personne ne peut imiter.*<sup>24</sup>

Chateaubriand distingue nettement la forme et le contenu. Et il établit selon cette distinction sa hiérarchie des genres littéraires. Au sommet de la hiérarchie se trouve l'épopée, le genre qui, par sa forme poétique, se différencie de la vie quotidienne et individuelle de l'homme ; par son sujet humain et chrétien à la fois où le merveilleux n'est plus le sujet mais le moyen d'exprimer l'enseignement moral de la pensée chrétienne, l'épopée présente un équilibre entre les choses humaines et célestes.

Si l'on essaie de saisir l'essentiel de la poésie épique dans la conception de Chateaubriand, il suffit de lire sa critique de l'épopée de Voltaire, *La Henriade* dans le chapitre V du Livre premier du *Génie du christianisme*.

*Si un plan sage, une narration vive et pressée, de beaux vers, une diction élégante, un goût pur, un style correct, sont les seules qualités nécessaire à l'Épopée, La Henriade est un poème achevé.*<sup>25</sup>

Apparemment Chateaubriand estime beaucoup l'épopée de Voltaire, mais la critique malgré tout, parce que l'auteur de *La Henriade* crée son poème épique comme un philosophe et un historien et non comme un poète.

<sup>23</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre second, Chapitre I, p. 246.

<sup>24</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Livre premier, Chapitre III, p. 233.

<sup>25</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Chapitre V, p. 238.

*Ainsi, lorsque Voltaire s'écrit, dans l'invocation de son poème : « Descends du haut des cieux, auguste Vérité ! » -il est tombé dans une méprise. La poésie épique « se soutient par la fable et vit de fiction ».*<sup>26</sup>

*La Henriade* offre à son auteur l'occasion de formuler, pour sa part, sa théorie de l'épopée en disant que c'est un genre qui a autant de règles que de réalisation, selon le goût des peuples. La conception de Voltaire est à l'opposé de tout classicisme prescriptif et relève de la philosophie des Lumières concernant le pluralisme des caractères nationaux. *Il y a cent poétiques contre un poème.* Il ajoute : *Les coutumes, les langues, le goût des peuples les plus voisins diffèrent.*<sup>27</sup>

Chateaubriand porte sa critique contre l'épopée voltairienne justement au nom des notions (déjà citées ci-dessus) définissant son romantisme - mais qui sont pour Voltaire les valeurs universelles d'un chef-d'œuvre épique - notamment au nom du génie, de la nature et de l'originalité :

*Si on ne connaissait le malheureux système qui glaçait le génie poétique de Voltaire, on ne comprendrait pas comment il a préféré des divinités allégoriques au merveilleux du christianisme.*

*(...) Tandis que son imagination vous ravit, il fait luire une fausse raison qui détruit le merveilleux, rapetisse l'âme et borne la vue ; il n'aperçoit que le côté ridicule des choses et des temps, et montre, sous un jour hideusement gai, l'homme à l'homme.*

*(...) Son amour propre lui fit jouer toute sa vie un rôle pour lequel il n'était point fait, et auquel il était fort supérieur.*<sup>28</sup> - esquisse l'auteur romantique le portrait du philosophe.

Dans son étude sur l'épopée, Voltaire tente de trouver la valeur universelle qui fait qu'Homère plaisait toujours ; il en trouve la cause dans le génie et dans l'originalité :

*Tel est le privilège du génie d'invention : sans guide, sans art, sans règle (...) ; ou ailleurs, Voltaire dit que Pour juger des poètes, il faut savoir sentir, il faut être né avec quelques étincelles du feu qui anime ceux qu'on veut connaître.*<sup>29</sup>

A part les points communs des deux penseurs concernant leur théorie de l'épopée, si l'on examine en quoi consiste leurs différences, on a la chance de pouvoir saisir le point

<sup>26</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*, p. 238.

<sup>27</sup> VOLTAIRE, *La Henriade. Essai sur la poésie épique*, Paris, Garnier Frères, sans date.

<sup>28</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, Chapitre V, pp. 241-242.

<sup>29</sup> VOLTAIRE, *Op. cit.*

essentiel de la transition entre deux époques, celle des Lumières et celle des Romantiques. Voltaire, pareillement à Chateaubriand, élabore son esthétique en référence à la nature. Mais tandis que l'auteur de *La Henriade* parle de l'homme naturel, peint par Homère avec une couleur locale et avec ses dieux imaginés par lui-même, Chateaubriand parle de l'homme en harmonie avec la nature créée par Dieu. Et justement ce qui est reproché à Voltaire par l'auteur du *Génie*, c'est que celui-ci ne s'intéresse pas à cette nature qui fait fonctionner l'imagination poétique dans l'espace et aussi dans le temps.

*Est-ce que cette France à demi barbare n'était plus assez couverte de forêts, pour qu'on n'y rencontrât pas quelques uns de ces châteaux du vieux temps, avec des mâchicoulis, des souterrains, des tours verdies par le lierre, et pleines d'histoires merveilleuses ? Ne pouvait-on trouver quelque temple gothique dans une vallée, au milieu des bois ?*<sup>30</sup>

C'est l'imagination créatrice, selon Chateaubriand, qui manque à Voltaire. Et ce n'est pas seulement dans la représentation de la nature que le philosophe pêche mais également dans la caractérisation des personnages. Pour Chateaubriand, ce sont les personnages qui font fonctionner la machine poétique de l'épopée. Mais chez Voltaire, *on convient que les caractères dans La Henriade ne sont que des portraits (...), le portrait n'est point épique ; il ne fournit que des beautés sans action et sans mouvement.*<sup>31</sup>

Dans sa critique, Chateaubriand tout en parlant de l'épopée de Voltaire, définit, sous tous ses aspects, la poésie épique et retourne les définitions du genre données par Voltaire dans son *Essai* contre ce dernier, en jugeant *La Henriade* d'après les principes élaborés par son propre auteur.

Ainsi, l'homme au visage naturel de Voltaire se transforme-t-il, dans la poétique chrétienne de Chateaubriand, en homme au visage divin, créateur, qui conduit l'auteur du *Génie* à cerner enfin la notion de l'épopée : *Une Epopée doit renfermer l'univers.*<sup>32</sup>

<sup>30</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, p. 239.

<sup>31</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*

<sup>32</sup> CHATEAUBRIAND, *Ibid.*



Gábor CSÍKY

## **L'obsession de la mort dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand**

Il est difficile de ne pas voir, dès le premier instant, cette curiosité morbide dont est imprégné ce gigantesque autoportrait : *Dans l'Édition de la Pléiade, sur 1964 pages, il y en a 623 où la mort est mentionnée ou décrite, soit un tiers.*<sup>1</sup> L'idée de la mort est omniprésente dans cette œuvre, ainsi que dans toute la production littéraire de l'auteur : on pourrait dire, sans vouloir simplifier la complexité de l'univers chateaubrianesque, que l'exploitation de la thématique de la mort constitue l'essence même de son écriture.

Les bouleversements profonds de la société française marquent, de manière indélébile, la vision du monde de l'auteur. Le contexte historique - la fin de l'Ancien Régime, les guerres napoléoniennes si lourdes en vie humaines - tous ces événements extérieurs ne sont pas sans rapport avec cette obsession de la mort qui s'impose à la conscience des écrivains français du début du 19<sup>e</sup> siècle. L'aspect psychologique de son œuvre n'est pas d'une importance moindre : la lecture psychanalytique des *Mémoires* pourraient nous éclaircir sur ce point.<sup>2</sup>

Dans le cadre de cette analyse, nous essayerons de révéler la multiplicité et la diversité des méditations chateaubrianesques sur l'idée obsédante de la mort, comme elle apparaît dans les *Mémoires d'outre-tombe*.

### **L'homme de la mort**

Chateaubriand se considère comme un homme de la mort, il est l'homme de la mort par excellence, immortel par ses œuvres. Il oppose les grandeurs apparentes et éphémères de la vie humaine à une existence d'outre-tombe de l'homme du génie, plus permanente que l'existence première ; les hommes de la vie « rassasiés de plaisirs » s'opposent complètement aux idéaux revendiqués par les âmes romantiques. Chateaubriand donne la définition de l'homme de la mort dans la Quatrième Partie des *Mémoires d'outre-tombe*, dans le passage consacré à Talleyrand. Ce portrait est inséré dans toute une série de

---

<sup>1</sup> Linda CYPRES, *Une définition de la mort dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Actes du congrès de Wisconsin pour le 200<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Chateaubriand, Genève, Droz, 1970, p. 133.

<sup>2</sup> Cf. l'amour incestueux vis-à-vis de sa soeur Lucile, sa haine invincible à l'égard de son père, etc.

nécrologies : celles de La Fayette, d'Armand Carrel et de Charles X. Pour Chateaubriand, Talleyrand n'est qu'un traître de la monarchie française, et responsable de l'arrestation et de l'exécution du duc d'Enghien.<sup>3</sup> Talleyrand fait partie des « hommes de la vie » voués à l'oubli aux yeux des générations futures :

*Notre espèce se divise en deux parts inégales : les hommes de la mort et aimés d'elle, troupeau choisi qui renaît; les hommes de la vie et oubliés d'elle, multitude de néant qui ne renaît plus. L'existence temporaire de ces derniers consiste dans le nom, le crédit, la place, la fortune; leur bruit, leur autorité, leur puissance s'évanouissent avec leur personne : clos leur salon et leur cercueil, close est leur destinée. (II. 904)<sup>4</sup>*

Chateaubriand veut que la postérité se souvienne de lui, la gloire au-delà du tombeau le fascine : c'est la récompense, d'une certaine manière, de son existence malheureuse. Le malheur et les souffrances d'ici-bas semblent être indispensables à une seconde existence de l'homme créateur. Ceux qui créent des choses immortelles ne meurent pas complètement aux yeux de la postérité, alors que les « hommes de la vie » ne peuvent pas échapper au néant qui les attend : <sup>5</sup>

*Mais comme, en dernier résultat, M. de Talleyrand n'a pas pu transformer son désœuvrement en chefs-d'œuvre, il est probable qu'il se trompait en parlant de la nécessité de se défaire du temps : on ne triomphe du temps qu'en créant des choses immortelles; par des travaux sans avenir, par des distractions frivoles on ne le tue pas: on le dépense. (II. 902)*

Cette création n'est pas uniquement et exclusivement artistique ou littéraire : cela peut être l'œuvre de personnes qui ont marqué profondément l'histoire. Chateaubriand compare les « deux mandataires de la Providence » dans le passage sur le « parallèle de Washington et de Bonaparte ». Il aurait pu faire cette comparaison après le récit de sa rencontre avec Napoléon, mais il craint la mort qui peut subitement mettre fin à son ouvrage. Washington apparaît ici comme un personnage positif qui ne dépasse jamais « la stature humaine ». Il est exactement le contraire de Napoléon, car *il n'est point aux prises avec les capitaines les plus habiles et les plus puissants monarques du temps*, il ne se permet pas de jouer ce qui ne lui appartient pas, et aux bois où brilla l'épée de Washington on trouve un monde et non pas des tombeaux. L'image de Napoléon est

<sup>3</sup> Voir Pierre-Louis REY, *Une figure de régicide : le prince de Talleyrand*, Cahiers Textuel n°6, Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, IVe Partie, février 1990, pp. 31-36.

<sup>4</sup> Références aux *Mémoires d'outre-tombe*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951.

<sup>5</sup> *Ni héros, ni poète, Talleyrand n'a nulle reconnaissance à attendre de la postérité. Exécuté et enseveli à la hâte dans les fossés de Vincennes, le duc d'Enghien n'a pas reçu de sépulture. Au régicide voué à l'éphémère, Chateaubriand refuse pareillement un tombeau.* Pierre-Louis REY, *Op. cit.*, p. 36.

essentiellement négative : il incarne l'homme qui se situe aux antipodes de Washington. Le 5 mai 1821 est la date de la mort de Napoléon, et c'est à propos de cet événement que Chateaubriand fait le bilan malveillant de l'œuvre de l'empereur des Français, en opposant la lenteur créatrice de Washington à la hâte destructrice de Bonaparte. L'image attendrissante de la mort du premier qui s'endort s'oppose à celle de Napoléon qui expire, et qui n'inspire qu'une indifférence profonde. Bien que Chateaubriand soit très critique à l'égard de Napoléon, il n'est pas sans reconnaître la vraie grandeur de celui-ci. L'ampleur de son œuvre assure à Bonaparte une seconde existence après sa mort, alors que ses contemporains restés dans l'ombre s'effaceront pour toujours de la scène du monde. Chateaubriand fait ces mêmes réflexions sur la grandeur de Bonaparte, homme de la mort, lorsqu'il décrit ses funérailles :

*Comme en dernier résultat tout marche à ses fins, le terrible esprit de nouveauté qui parcourait le monde, disait l'empereur, et auquel il avait opposé la barre de son génie, reprend son cours ; les institutions du conquérant défont ; il sera la dernière des grandes existences individuelles ; rien ne dominera désormais dans les sociétés infimes et nivelée s ; l'ombre de Napoléon s'élèvera seule à l'extrémité du vieux monde détruit, comme le fantôme du déluge au bord de son abîme : la postérité lointaine découvrira cette ombre par-dessus le gouffre où tomberont des siècles inconnus, jusqu'au jour marqué de la renaissance sociale. (I. 1026)*

Chateaubriand ne parle pratiquement jamais de ses écrivains contemporains, il se contente d'évoquer les auteurs morts dans ses *Mémoires*. On sait que la présentation de Victor Hugo est réduite à ses débuts anti-napoléoniens ; Lamartine et Nodier sont à peine mentionnés. Les auteurs vivants n'arrivent pas à pénétrer l'esprit de Chateaubriand qui, au cours de cette quête de soi qu'est son autobiographie, fait semblant d'ignorer jusqu'à leur existence<sup>6</sup>. Son culte à l'égard des morts littéraires préparerait, en quelque sorte, sa gloire posthume ; il se range parmi les écrivains morts pour mieux voir sa propre valeur d'écrivain : cet hommage aux auteurs défunts n'est pas sans rapport avec l'approche menaçante de sa mort et accentue cette position « d'outre-tombe » qu'il aimerait occuper dès le début de l'ouvrage. Chateaubriand, homme de la mort, ne peut être consolé que par les morts : son génie communique avec ses illustres prédécesseurs et évoque la mémoire de ses ancêtres. Le triomphe posthume préoccupe avant tout l'esprit agité de l'écrivain ; il lutte contre le néant qui l'attend et qui l'engloutit, mais auquel il survivra grâce à son œuvre, destinée à la postérité. La mort perd ainsi son caractère essentiellement négatif car,

<sup>6</sup> Sans interlocuteurs dignes de lui dans la littérature d'ici-bas, il dialoguera avec les morts, ceux de jadis et de naguère. Mais là encore, il a ses têtes. Il n'écorne qu'en passant Goethe, Walter Scott ou Bernardin de Saint-Pierre. Il trie sur le volet les grands absents admis au rang de duettistes : Voltaire, Rousseau, Mme de Staël, Byron. La mort aère. José-Luis DIAZ : *Le sourire du fantôme : le sacre romantique de l'écrivain*, « Cahiers Textuel n°6, Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe », IVe Partie, février 1990, p. 84.

au lieu d'une destruction, elle promet une seconde existence pour l'homme de génie.<sup>7</sup> Chateaubriand homme disparaît, mais ses œuvres subsistent, le caractère essentiellement sombre de la vie de l'homme du génie prépare sa gloire au-delà du tombeau : *Le génie est un Christ ; méconnu persécuté, battu de verges, couronné d'épines, mis en croix pour et par les hommes, il meurt en leur laissant la lumière et ressuscite adoré.* (II. 811)

## La certitude religieuse

Chateaubriand trouve une consolation dans la religion chrétienne : la mort apparaît comme la fin des supplices de la vie, et dans ce sens elle représente la bonté de Dieu. Les origines du christianisme sont très fortement attachées à l'idée de la mort (cf. *Génie du christianisme*), et les réflexions chateaubrianesques sur la destinée humaine font souvent référence aux convictions de la religion. Mais Chateaubriand reste toujours un esprit fondamentalement sceptique,<sup>8</sup> même pendant ses années de vieillesse, et la religion chrétienne occupe une place contradictoire dans ses pensées. Il affirme sans cesse la sincérité de sa conviction religieuse qui ne l'empêche pourtant pas d'éprouver une angoisse perpétuelle face à la mort.

Bien que la foi catholique exerce une influence profonde sur l'esprit du jeune Chateaubriand, il ne retrouve la foi qu'après la mort de sa mère et celle de sa sœur en 1799. Pendant ses longues années d'émigration en Angleterre, lorsqu'il compose son ouvrage intitulé *Essai historique sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leur rapport avec la révolution française*, il s'éloigne considérablement de la conviction religieuse de sa jeunesse. Les écrits de Chateaubriand font souffrir sa mère, et l'écrivain ne peut pas supporter l'idée d'avoir empoisonné les vieux jours de la femme qui [le] porta dans ses entrailles,<sup>9</sup> il veut détruire l'Essai : *s'il m'eût été possible d'anéantir l'ouvrage, je l'aurais fait sans hésiter.* Mais pour réparer sa faute, il ne suffit pas de détruire, il doit expier [s]on premier ouvrage par un ouvrage religieux. La volonté d'expier ses erreurs après la mort de sa mère aboutit à la genèse du *Génie du christianisme*. Le sentiment de culpabilité, la mort de sa mère et celle de sa sœur aboutissent à la conversion de Chateaubriand :

<sup>7</sup> Donc, une mort progressive, qui s'attaque aux membres d'abord, puis monte à travers la chair. Le regard reste intact et avec lui l'intelligence, puis l'opacité le gagne, et c'est la fin. Seule dure encore l'obstination du génie, l'acharnement vers la perfection d'art, qui penchent ce moribond sur un manuscrit immortel. Marie-Jeanne DURRY : *La vieillesse de Chateaubriand (1830-1848)*, Champion-Slatkine, 1986, p. 347.

<sup>8</sup> Accoutumé à écrire sans conviction, il ne s'attachait à aucun principe. Ses opinions étant celles de la phrase qu'il avait tournée, surtout si elle était brillante. L'auteur du *Génie du Christianisme* m'avouait, en 1820, qu'il avait fait tout au monde pour devenir croyant, et gémissait de n'avoir pu y parvenir. A la fin de sa vie, il avait pris l'attitude de la plus haute dévotion, l'approche fréquente des sacrements, les heures de méditation devant l'autel, enfin tout l'appareil et l'ostentation de la vie dévote. Il donnait pour motif à quelqu'un qui s'en étonnait que c'était pour lui affaire de convenance. Il y avait de plus un calcul de cette renommée qu'il courtisait dans le présent et dans l'avenir. VITROLLES, cité par Marie-Jeanne DURRY, *Op. cit.*, p. 570.

<sup>9</sup> *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, p. 398.



*Quand la lettre me parvint au-delà des mers, ma sœur elle-même n'existait plus ; elle était morte aussi des suites de son emprisonnement. Ces deux voix sorties du tombeau, cette mort qui servait d'interprète à la mort, m'ont frappé. Je suis devenu chrétien. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles: ma conviction est sortie du cœur ; j'ai pleuré et j'ai cru. (I. 398)*

Malgré les fortes impressions de son enfance il lui est impossible de se fondre en Dieu ; il veut croire, car c'est la seule possibilité d'échapper à son nihilisme et de continuer à écrire.<sup>10</sup> Il aborde la question de la renommée au-delà du tombeau à travers l'exemple de Shakespeare ; il examine cette problématique du point de vue des différentes conceptions de la mort. Chrétien, déiste ou athée, il n'y a qu'une seule chose à atteindre grâce à la création artistique : une seconde existence après la mort, à travers des œuvres d'art, ne serait qu'une vanité sans la volonté incessante de mettre fin aux misères des générations à venir. L'homme créateur apporte un secours moral à ses futurs lecteurs ; la grandeur de son âme et son dévouement l'élèvent vers Dieu. La mort, et elle seule peut délivrer l'homme de sa condition désespérée ; la fin des supplices de la vie ne fait que dégager l'homme d'un poids excessif qui le fait succomber. Les désillusions de ce monde annoncent la vie éternelle, et tout ce qui la précède n'est qu'une série d'événements éphémères et dérisoires :

*Dieu de grandeur et de miséricorde ! vous ne nous avez point jetés sur la terre pour des chagrins peu dignes et pour un misérable bonheur ! Notre désenchantement inévitable nous avertit que nos destinées sont plus sublimes. Quelles qu'aient été nos erreurs, si nous avons conservé une âme sérieuse et pensé à vous au milieu de nos faiblesses, nous serons transportés, quand votre bonté nous délivrera, dans cette région où les attachements sont éternels ! (I. 447-448)*

Chateaubriand dit clairement dans sa conclusion que *l'idée chrétienne est l'avenir du monde*.<sup>11</sup> Selon l'écrivain on doit tout au Christ, et c'est le « Sauveur » qui est à l'origine de la civilisation et de la philosophie. Sa vision de l'avenir a un très fort aspect

<sup>10</sup> Selon Chateaubriand, la mort de sa mère, puis celle de sa sœur, auraient frayé le chemin à la grâce (...). Au lieu de suspecter la sincérité de cette conversion, il faut comprendre son sens : qu'elle surgisse dans une expérience de la dérélition, cela ne fait guère de doute ; mais elle actualise aussi, à sa manière, un besoin plus diffus de se retremper dans une certitude, de rejoindre une communauté, de retrouver une identité. On ne saurait non plus réduire à une simple conduite régressive de retour à la religion maternelle ce qui déboucha sur la réorientation de toute une vie. Par son adhésion renouvelée à la promesse de son baptême, Chateaubriand ne se replie pas sur le passé. Le Dieu chrétien lui restitue au contraire la plénitude de son avenir. En réaffirmant une espérance et une foi, le gentilhomme déraciné réaffirme une volonté. Il découvre, sans le savoir, un moyen à sa portée de « reprendre » au réel, donc de continuer à écrire. Jean-Claude BERCHET, *Atala*, René, *Les Aventures du dernier Abencérage*, Flammarion, 1996, p. 20.

<sup>11</sup> *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, p. 930.

religieux, et il parle du triomphe des idées chrétiennes ; les différents changements du monde ne seraient que des étapes successives vers une société parfaite ; le destin de l'homme et celui de l'Histoire sont les mêmes. Chateaubriand suggère l'idée de la fin de l'Histoire, et on pourrait parler d'une « eschatologie chrétienne ».<sup>12</sup> Il ne peut pas imaginer l'avenir du monde sans le christianisme catholique qui *renferme les trois grandes lois de l'univers, la loi divine, la loi morale, la loi politique*. Il critique « la société individuelle et philosophique » qui ne peut, en aucune façon, remplacer la religion qui devient ainsi son « seul abri » :

*Mais dites-le moi, par pitié, où trouverai-je une famille et un Dieu dans la société individuelle et philosophique que vous me proposez ? Dites-le moi, et je vous suis ; sinon ne trouvez pas mauvais que je me couche dans la tombe du Christ, seul abri que vous m'avez laissé en m'abandonnant. (II. 931)*

Il affirme la sincérité de son sentiment religieux, et parle d'une nouvelle période de la « religion du libérateur » qu'est « la période politique, liberté, égalité, fraternité » qui vient de commencer. Le christianisme de ses dernières années n'a rien à voir avec l'incrédulité de l'*Essai sur les Révolutions*. L'angoisse métaphysique ne parviendra jamais à effacer les beautés et les vertus du christianisme ; l'auteur du *Génie* n'oubliera jamais ce que l'homme doit à la foi chrétienne. Tout ce qu'il a vu et fait pendant sa longue existence le ramènent au christianisme, ses désillusions à l'égard des choses terrestres rendent sa certitude religieuse plus ferme et plus solide :

*Non, je n'ai point fait une gageure avec moi-même : je suis sincère ; voici qui m'est arrivé : de mes projets, de mes études, de mes expériences, il ne m'est resté qu'un détromper complet de toutes les choses que poursuit le monde. Ma conviction religieuse, en grandissant, a dévoré mes autres convictions ; il n'est ici-bas chrétien plus croyant et homme plus incrédule que moi. (II. 932)*

### L'inquiète de la postérité

L'apaisement de l'esprit de l'auteur des *Mémoires*, malgré la certitude religieuse, ne se fait pas sans contradictions : le sort imprévisible de son œuvre, ainsi que le jugement de la postérité ne cessent pas de l'inquiéter. Les « erreurs de distance » ne sont point négligeables, parce qu'elles empêchent de voir les aspects négatifs du caractère d'une personne célèbre. Chateaubriand met en cause le jugement des générations futures, et plus

---

<sup>12</sup> Michel BAUDE, *Avenir du moi, avenir du monde*, « Cahiers Textuel n°6, Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe », IV<sup>e</sup> Partie, février 1990, p. 28.

particulièrement l'exercice de la faculté de celles-ci à bien juger les choses d'une époque passée :

*La postérité n'est pas aussi équitable dans ses arrêts qu'on le dit ; il y a des passions, des engouements, des erreurs de distance comme il y a des passions, des erreurs de proximité. Quand la postérité admire sans restriction, elle est scandalisée que les contemporains de l'homme admiré n'eussent pas de cet homme l'idée qu'elle en a. (I. 868-869)*

Chateaubriand vieillissant ne se sent pas attiré par l'avenir, il ne regrette pas ce qu'il n'a pas pu faire. Il se plaint de vieillir, parce que le monde qui l'entoure ne cesse de changer et la mort ne lui laisse plus d'espérance. Bien qu'au fond il reste toujours le même, il ne peut échapper à l'effet néfaste du temps ; les choses et les personnes qu'il aime disparaissent ainsi que les attachements aux événements d'autrefois. Il a quelque chose d'inébranlable et d'immobile dans ses convictions qui aboutissent à une attitude essentiellement contradictoire : tout en restant fidèle aux valeurs d'un monde du passé, il prophétise les transformations de la société. Chateaubriand fait des allusions, de manière dédaigneuse, au jugement de la postérité : c'est une contradiction insoluble, car la postérité, et elle seule, pourrait lui assurer une seconde existence après la mort. L'écrivain veut entrer définitivement dans la postérité sans se faire la moindre illusion du caractère fortuit et injuste de « l'opinion » :

*Je rougirais de me montrer entre Byron et Jean-Jacques, sans savoir ce que je serai dans la postérité, si ces Mémoires devaient paraître de mon vivant ; mais quand ils viendront en lumière j'aurai passé et pour jamais, ainsi que mes illustres devanciers, sur ce rivage étranger ; mon ombre sera livrée au souffle de l'opinion, vain et léger comme le peu qui restera de mes cendres. (II. 794)*

A la fin de l'épisode consacré à Charlotte Ives, Chateaubriand s'interroge sur son talent et sur son œuvre. Son sort au-delà de la tombe est incertain, et on ressent l'angoisse déchirante qui l'envahit progressivement. Les générations à venir doivent le considérer comme un auteur digne d'estime, afin de pouvoir assurer la victoire de son œuvre sur le temps.<sup>13</sup> Il ignore l'opinion de ces « générations nouvelles » qui ne prêteront aucune

<sup>13</sup> La joie proustienne du passé retrouvé par les vertus de la mémoire affective n'est, en effet, que brève et même illusoire. Si Proust s'est plu à multiplier les expériences de mémoire affective, le goût de la madeleine, les deux pavés inégaux, le tintement de la cuiller, la raideur de la serviette, c'est que ces instants privilégiés sont, en dernière analyse, des mementos qui l'incitent à conserver par l'art le trésor rendu à sa mémoire. C'est ici que l'auteur de la Recherche se rencontre avec Chateaubriand chez qui ces expériences fulgurantes déclenchent régulièrement un réflexe créateur. Chez Proust comme chez Chateaubriand, la mémoire permet encore une synthèse embrassant passé et présent, mais le temps presse pour donner aux souvenirs un asile moins fragile que la tête d'un homme. Merete GREVLUND, *Paysage extérieur et paysage intérieur dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Nizet, 1968, p. 203.

attention à ses idées. Cette peur d'être anachronique aux yeux de la postérité s'explique par le fait que le mépris éventuel de son futur public pourrait ruiner son unique moyen d'échapper au néant menaçant. Il ignore le jugement de la postérité, et ses doutes engendrent l'inquiétude :

*Est-il certain que j'aie un talent véritable et que ce talent ait valu la peine du sacrifice de ma vie ? Dépasserai-je ma tombe ? Si je vais au-delà, y aura-t-il dans la transformation qui s'opère, dans un monde changé et occupé de toute autre chose, y aura-t-il un public pour m'entendre ? Ne serais-je pas un homme d'autrefois, inintelligible aux générations nouvelles ? Mes idées, mes sentiments, mon style même, ne seront-ils pas à la dédaigneuse postérité choses ennuyeuses et vieilles ? (I. 371)*

La postérité lointaine est souvent injuste, elle oublie non seulement les gens obscurs des époques précédentes, mais aussi les personnages prééminents de l'Histoire : une indifférence profonde du peuple à l'égard de la nouvelle qui annonce la mort de Napoléon et de Louis XVI constituent les meilleurs exemples de cette absence d'intérêt. Dans la *Récapitulation de ma vie*, Chateaubriand aborde directement la problématique de l'existence de ces *Mémoires* après sa mort, mais les spéculations du vieillard sur le sort inconnu de son œuvre sont loin d'être rassurantes. L'homme de génie, en sacrifiant toute sa vie à composer son œuvre, ne peut pas être certain de sa récompense : le chef-d'œuvre qui ne passe pas à la postérité cesse définitivement d'exister dans la mémoire des hommes. La véritable existence d'outre-tombe des *Mémoires* ne commence qu'avec sa publication posthume, et les réactions de ses lecteurs futurs sont complètement imprévisibles pour l'écrivain :

*L'ouvrage inspiré par mes cendres et destiné à mes cendres subsistera-t-il après moi ? Il est possible que mon travail soit mauvais ; il est possible qu'en voyant le jour ces Mémoires s'effacent : du moins les choses que je me serais racontées auront servi à tromper l'ennui de ces dernières heures dont personne ne veut et dont on ne sait que faire. (II. 934)*

### **Vanitas vanitatum, et omnia vanitas**

La vanité, le temps dévastateur, l'insignifiance des grandeurs terrestres : ces réflexions hantent, de manière incessante, l'esprit de l'auteur. L'évocation poétique des misères de l'existence n'aboutit pas toujours à une conclusion positive ; le sentiment déchirant du

néant inévitable est l'une des caractéristiques fondamentales des *Mémoires*.<sup>14</sup> Tout est englouti par le même abîme, tout est réduit en poussière : ses réflexions sur le vide effrayant témoignent de son pessimisme vis-à-vis de la mort. L'angoisse face au néant exaspère Chateaubriand, d'autant plus qu'il affirme son appartenance à une génération dont il est le seul survivant. Il est incapable de comprendre la raison pour laquelle il est condamné à survivre à tous les siens.<sup>15</sup> Éloigné des générations nouvelles, il souffre de son isolement progressif et s'interroge incessamment sur le sens de son existence. Le caractère éphémère des liaisons humaines l'oblige à se séparer des autres ; son éloignement de la société et son retour perpétuel à une vie solitaire mettent en évidence le nihilisme de l'écrivain : *Toujours regretter ce qu'il a perdu, toujours s'égarer dans les souvenirs, toujours marcher vers la tombe en pleurant et s'isolant : c'est l'homme.* (II. 763)

Chateaubriand envie celui qui est capable d'attendre patiemment le moment ultime de sa vie, comme *un de ces vieux Arabes du rivage* qui ne donne le moindre signe d'émotion ou de trouble devant sa mort prochaine. L'auteur préfère la compagnie des morts à celle des vivants, il veut fuir les attachements et s'isoler du monde. Il veut savoir ce qui l'attend après le moment fatal ; il contemple les cimetières et assiste aux funérailles. L'enterrement se réduit souvent au « silence éternel », et on a beau chercher des idées consolatrices dans la religion. Le spectacle des tombes lui permet d'avoir un point de vue particulier : il ressent l'insignifiance des querelles religieuses, les désillusions de la vie et toute la petitesse de la condition humaine. Chateaubriand exprime sa vision funeste du monde à travers un calcul arithmétique inattendu et surprenant, l'existence humaine apparaît ici comme une épidémie qui ne cesse d'anéantir l'humanité et rend impossible toute forme de bonheur :

*La population générale du globe est évaluée de onze à douze cents millions ; il meurt un homme par seconde : ainsi, à chaque minute de notre existence, de nos sourires, de nos joies, soixante hommes expirent, soixante familles gémissent et pleurent. La vie est une peste permanente. Cette chaîne de deuils et de funérailles qui nous entortille, ne se brise point, elle s'allonge ; nous en formerons nous-mêmes un anneau. Et puis, magnifions l'importance de ces catastrophes, dont les trois quarts et demi du monde n'entendront jamais parler ! Haletons*

<sup>14</sup> Les *Mémoires* sont pleins de la même pensée ; un thème lyrique, vieux comme l'humanité et comme la mort, - le sentiment de la vanité de nos entreprises, de l'irréversible passé, de la fuite des jours - en compose la trame : «Sicut nubes... quasi naves... velut umbra...». C'est le mot de Job qu'il a voulu inscrire au seuil de ses *Mémoires*, le mot que tant de poètes ont répété, depuis Villon jusqu'à Lamartine. Pierre MOREAU, Chateaubriand, Paris, Hatier, 1956, p. 236.

<sup>15</sup> Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée ? Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie ? Je me décourage de durer. In *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, p. 1033.

*après une renommée qui ne volera pas à quelques lieues de notre tombe! (I. 259)*

Nous faisons partie de cette « chaîne », et c'est à travers notre propre mort que nous pouvons entrevoir la vanité de notre existence ; le nihilisme fondamental qui émane de ces phrases est frappant. L'impossibilité de dépasser le moment fatal et le caractère irréalisable du bonheur témoignent d'un état d'esprit déchirant. L'auteur a une vision sinistre de la vie ; il insiste sur le sentiment de perte inconsolable et sur l'évocation douloureuse de ses souvenirs. Le spectacle sinistre des tombes constitue un véritable point d'interrogation métaphysique. Les réflexions philosophiques sont plutôt suggérées que décrites, mais la contemplation des tombeaux aboutit moins à la consolation religieuse qu'au vertige de l'infini. Chateaubriand admet le fait qu'il est inutile de regarder toujours en arrière, mais cette affirmation douloureuse ne fait qu'intensifier le sentiment de perte, et n'a rien d'une résignation raisonnable. Sa mélancolie est très sensible face à ce vide qui n'épargne personne : *Bacon, Newton, Milton, sont aussi profondément ensevelis, aussi passés à jamais que leurs plus obscurs contemporains. (I. 355)*

Le temps dévastateur montre la vanité de l'homme et suggère une mélancolie profonde que seule la religion pourrait apaiser. Les réflexions chateaubrianesques sur la fuite des jours se multiplient à Rome,<sup>16</sup> car les ruines historiques font apparaître à l'esprit de Chateaubriand les ruines de sa propre vie, ces associations d'idées font la liaison entre les deux existences. La ville de Rome symbolise l'anéantissement de la mémoire et de l'être, et ces effacements s'effectuent par l'oubli, le mépris et la mort. La ville éternelle devient la ville de la mort par excellence, ainsi que la ville de Venise, qui va fournir à l'auteur une matière première précieuse pour ses méditations sur l'inconstance de la vie humaine. L'Histoire ne peut pas non plus le rassurer, car la disparition de personnages illustres montre bien l'impossibilité d'échapper à la destruction finale ; il a beau être voyageur, écrivain et homme d'action, il ressent mieux que personne l'inutilité de ses efforts. L'évocation des anciennes gloires les renvoie ensuite au néant, les « tombeaux » et les « catacombes » représentent l'image lugubre de l'effet du temps, le sentiment de l'éternité se mêle à celui de l'effacement :

*Tout cela est fini ; supériorités et médiocrités, haines et amours, félicités et misères, oppresseurs et opprimés, bourreaux et victimes, rois et peuples, tout dort dans le même silence et la même poussière. Quel néant sommes-nous donc, s'il en est ainsi de la partie la plus vivante de l'espèce humaine, du génie qui reste comme une ombre des vieux temps*

<sup>16</sup> Non seulement l'ancienne Italie n'est plus, mais l'Italie du moyen âge a disparu. Toutefois, la trace de ces deux Italies est encore marquée dans la Ville éternelle : si la Rome moderne montre son Saint-Pierre et ses chefs-d'œuvre, la Rome ancienne lui oppose son Panthéon et ses débris ; si l'une fait descendre du Capitole ses consuls, l'autre amène du Vatican ses pontifes. Le Tibre sépare les deux gloires : assises dans la même poussière, Rome païenne s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux, et Rome chrétienne redescend peu à peu dans ses catacombes. In *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, p. 500.

*dans les générations présentes, mais qui ne vit plus par lui-même, et qui ignore s'il a jamais été ! (II. 97-98)*

La succession des différentes étapes de l'existence, l'écoulement du temps, le passage au repos du cimetière, tout cela fait partie de la quête de soi des *Mémoires* par laquelle Chateaubriand se saisit comme un « moi », comme un sujet unique et permanent. Les *Mémoires* représentent une recherche de soi à travers le spectacle de la mort, une volonté incessante de retrouver son identité grâce à « l'écriture du moi ». Le triomphe de la création et la vanité de l'existence humaine, le ramènent toujours à la pensée de la mort, et c'est toujours en se mesurant à celle-ci qu'il réussit à découvrir son véritable « moi intérieur ». Il ne se contente jamais d'une certitude quelconque, il cherche inlassablement le sens de son existence : la mort devient ainsi une sorte de miroir pour l'écrivain, qui lui permet de comprendre sa propre personnalité.

L'attitude de l'auteur à l'égard de la mort n'est ni positif, ni négatif : il est impossible de ne pas prendre en considération le fait que ces deux aspects, au lieu de s'exclure mutuellement, coexistent tout au long du récit. La certitude et le scepticisme, la création des choses immortelles et la vanité de tout, l'éternité enfin et le néant font tous partie de cet univers particulier où la thématique de la mort, loin d'être simple ornement, constitue l'un des aspects essentiels des *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand ne peut pas renoncer à lutter contre le néant, il ne veut point se résigner à son sort qui le révolte et le pousse toujours vers des régions inconnues ; l'expérience ultime de l'impossibilité des choses terrestres devient ainsi la source inépuisable de sa création. Homme de la mort, il vit profondément et intensément dans le présent : écrivain infatigable et homme politique, la vitalité et la longévité de l'auteur ne cesse d'émerveiller sa postérité.





Péter ÁDÁM

## Chateaubriand arboriculteur

*Je suis attaché à mes arbres...*  
(Chateaubriand)

Pour Chateaubriand, comme en témoignent, entre autres, les *Mémoires d'outre-tombe*<sup>1</sup> les arbres étaient d'une extrême importance. Et d'une importance tout d'abord chiffrable : quant au mot « arbre », en nous limitant aux quelques deux cents pages des trois premiers livres dans lesquels l'auteur évoque le monde de son enfance, nous avons compté quinze occurrences,<sup>2</sup> en plus des noms des différentes espèces particulières d'arbre et d'arbrisseau,<sup>3</sup> pour ne pas tenir compte des mots appartenant au même champ lexical, tel que *bois, branche, charmille, cime, cognée, forêt, friche, futaie, quinconce, souche, taillis, tronc*, etc.

Cette importance numérique est un indice : symbole biface, se tournant à la fois vers le passé et vers l'avenir, métaphore de l'œuvre, de la chaîne des générations, du destin individuel, de la destruction et du caractère cyclique du temps, l'arbre, dont l'image ne cesse de hanter Chateaubriand et de revenir tout au long de ses mémoires, condense et exprime tout un réseau de significations.<sup>4</sup>

Et il est là, dès le début de l'ouvrage. La maison et le jardin de la Vallée-aux-Loups, voilà la première image sur laquelle se met en marche le « grand tapis-roulant » des souvenirs. Et pour cause. On sait qu'avec l'achat de cette maison Chateaubriand a réalisé l'un de ses rêves les plus vieux et les plus chers, aussi cette acquisition est-elle, après toutes ces années d'errance et d'exil, un événement majeur, un acte crucial dans son existence ; acheter cette maison, acte hautement symbolique, c'est à la fois se fixer, s'établir, mais c'est aussi refaire la trajectoire du père. La Vallée-aux-Loups, c'est Combourg, en petit.

<sup>1</sup> En ce qui concerne les trois premiers livres, nous nous sommes servi de l'édition scolaire de Jean Daumas, CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, livres I à III, coll. Classiques Larousse, Paris, 1992. La citation mise en épigraphe se trouve p. 39. Pour le reste des mémoires, nous avons utilisé la célèbre édition de Maurice Levailant, CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Garnier-Flammarion, 1982, tomes I-IV.

<sup>2</sup> Voir CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, coll. Classiques Larousse, pp. 37, 39, 109, 112, 113, pp. 136-137 (cinq mentions), pp. 173, 179 (« arbre généalogique »), pp. 198, 206 et 213.

<sup>3</sup> Comme bouleau (*Ibid.*, p. 171), bruyère (p. 178), buis (p. 113), cèdre (p. 38, p. 198), châtaignier (p. 37, p. 112), chêne (p. 112, p. 198, p. 208, p. 224), dattier (p. 91), hêtre (p. 112, p. 213), laurier (p. 198), laurier-rose (p. 104), magnolia (p. 198), marronnier (p. 109, deux mentions), mélèze (p. 38), myrte (p. 104), noyer (p. 109), orme (p. 74, p. 112, p. 136, deux mentions, p. 137), pin (p. 38, p. 198), platane (p. 198), pommier (p. 104), sapin (p. 38), saule (p. 206), sycamore (p. 112, p. 128).

<sup>4</sup> Cf. l'article « Arbre », in Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, pp. 62-68.

Et racheter, ne serait-ce que sur le plan symbolique, Combours, c'est aussi racheter la faute du père, enrichi grâce à la traite des Nègres. Aussi l'auteur ne manque-t-il pas de souligner, en embellissant un peu les faits, que lui, il doit ce lieu paisible uniquement à la littérature, c'est-à-dire au *produit de [ses] rêves et de [ses] veilles ; c'est au grand désert d'Atala que je dois le petit désert d'Aulnay ; et pour me créer ce refuge, je n'ai pas, comme le colon américain, dépouillé l'Indien des Florides.*<sup>5</sup>

Refaire la trajectoire paternelle, c'est bien sûr se mesurer avec le père, c'est vouloir le vaincre, le surpasser. Et comment le vaincre mieux qu'en refaisant le même exploit, c'est-à-dire en acquérant la même chose, mais avec des moyens beaucoup plus propres, beaucoup plus nobles que le père négrier n'avait eu le sien. Ainsi l'acquisition de la maison de la Vallée-aux-Loups peut être considérée comme le sommet, le faite d'une trajectoire : rien que d'« arriver » jusque-là, et arriver dans les deux sens du terme, c'est déjà avoir une « histoire ». Aussi, depuis longtemps, Chateaubriand n'attend-il que le moment propice pour en faire le récit.<sup>6</sup>

Mais, avant d'être un havre de paix dans les vicissitudes du présent, avant d'être une « solitude » et un refuge dans l'adversité, la Vallée-aux-Loups est un grand jardin. Primitivement, *le terrain inégal et sablonneux dépendant de cette maison, n'était qu'un verger sauvage au bout duquel se trouvait une ravine et un taillis de châtaigniers.*<sup>7</sup> Mais Chateaubriand a mis un soin tout particulier à redessiner, à transformer ce jardin, en y plantant de nouveaux arbres, jusqu'à en faire un véritable arboretum :

*Les arbres que j'y ai plantés prospèrent, écrit-il non sans fierté, ils sont encore si petits que je leur donne de l'ombre quand je me place entre eux et le soleil. Un jour, en me rendant cette ombre, ils protégeront mes vieux ans comme j'ai protégé leur jeunesse. Je les ai choisis autant que je l'ai pu des divers climats où j'ai erré ; ils rappellent mes voyages et nourrissent au fond de mon cœur d'autres illusions [...]. Mes pins, mes sapins, mes mélèzes, mes cèdres tenant jamais ce qu'ils promettent, la Vallée-aux-Loups deviendra une véritable chartreuse.*<sup>8</sup>

Et l'auteur a un rapport très personnel, pour ne pas dire intime à ses arbres :

*Je suis attaché à mes arbres ; je leur ai adressé des élégies, des sonnets, des odes. Il n'y a pas un seul d'entre eux que je n'aie soigné de mes propres mains, que je n'aie délivré du ver attaché à sa racine, de la*

<sup>5</sup> CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>6</sup> S'il est vrai que c'est vers 1803 que Chateaubriand a eu pour la première fois l'idée d'écrire ses *Mémoires*, il ne se met sérieusement au travail et à rassembler les matériaux que pendant l'hiver de 1808, c'est-à-dire au moment où il vient de s'installer dans sa maison de la Vallée-aux-Loups. Cf. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, édition centenaire, Garnier-Flammarion, 1982, tome premier, pp. xxii-xxvi. Même si le premier chapitre porte la date du 4 octobre 1811, nous sommes en présence d'un travail dont les préparatifs remontent jusqu'en 1808.

<sup>7</sup> CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, coll. Classiques Larousse, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

*chenille collée à sa feuille ; je les connais tous par leurs noms comme mes enfants : c'est ma famille...*<sup>9</sup>

Substitut de la famille, des enfants qu'il n'a pas eus et de tous ces êtres chers qu'il a perdus à la révolution, l'arbre est également la métaphore du livre que l'auteur est en train de commencer. Et si c'est à ses arbres de lui fournir de l'ombre au temps de ses vieux jours, c'est à ses *Mémoires* de lui apporter, la vieillesse venue, gloire et sécurité.

Et le grand livre autobiographique qu'il entame en ce 4 octobre 1811, *anniversaire de [sa] fête et de [son] entrée à Jérusalem*,<sup>10</sup> n'est-il pas aussi, tout compte fait, un arbre, avec ses abondantes ramifications, un arbre qui prendrait racine dans le passé, qui croîtrait, grâce à un labeur de longue haleine, d'année en année, de cerne en cerne, et qui n'épanouirait sa riche frondaison que bien plus tard, et, peut-être même, bien après la disparition de son jardinier ?

Chateaubriand vouait tout un culte à ses souvenirs, et dans ce culte du passé les arbres ont une place privilégiée. Ses arbres, ceux qu'il avait plantés dans son jardin, sont, pour la plupart, des arbres-souvenirs, ayant été rapportés de ses pérégrinations.<sup>11</sup> Ces arbres lui rappellent les pays qu'il a vus et aimés : le magnolia la Floride, le pin et le cèdre la Terre-Sainte, le laurier Grenade, le platane la Grèce, et le chêne l'Armorique.<sup>12</sup> Symboles des souvenirs que l'auteur se propose de capter et de revivre par l'écriture, *ces arbres*, dit-il, *naquirent et crûrent avec mes rêveries ; elles en étaient les Hamadryades*.<sup>13</sup>

Mais, tout comme ses arbres, ses livres sont aussi, dans un certain sens, des livres-souvenirs, des livres « ramenés » de ses voyages. *Atala*, *René* et *Les Natchez*, c'est l'Amérique, *Les Martyrs*, c'est la Grèce, *l'Itinéraire*, c'est la Palestine, *Les Aventures du dernier Abencérage*, c'est Grenade.

Et, au moment où il est obligé de vendre la Vallée-aux-Loups, son plus grand souci, c'est encore l'avenir de ses arbres : *Ils vont se passer sous un autre empire: leur nouveau maître les aimera-t-il comme je les aimais? Il les laissera dépérir, il les abattra peut-être... [...] C'est en disant adieu aux bois d'Aulnay [c'est-à-dire à la Vallée-aux-Loups] que je vais rappeler l'adieu que je dis autrefois aux bois de Combours...*<sup>14</sup> Si, comme le dit lui-même, *ses souvenirs se font écho*<sup>15</sup> –, ses arbres itou.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>11</sup> En plantant dans son jardin des arbres et des fleurs qui lui rappelaient ses voyages, Chateaubriand ne faisait qu'imiter une vieilles coutumes pratiquée par les anciens matelots bretons, coutume dont il parle également dans ses *mémoires* : *Chaque paysan, matelot et laboureur, est propriétaire d'une petite bastide et d'un jardin : parme les herbes potagères du jardin [...], on trouve un plant de thé de Cayenne, un pied de tabac de Virginie, une fleur de la Chine, enfin quelque souvenir d'une autre rive, d'un autre soleil : c'est l'itinéraire et la carte du maître du lieu...*, CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, édition centenaire, tome I, p. 205.

<sup>12</sup> *Je ne verrai plus*, se plaint l'auteur au moment où il est obligé de vendre sa propriété, *le magnolia qui promettait sa rose à la tombe de ma Floridienne, le pin de Jérusalem et le cèdre du Liban consacré à la mémoire de Jérôme, le laurier de Grenade, la platane de la Grèce, le chêne de l'Armorique...* *Ibid.*, p. 189.

<sup>13</sup> CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, coll. Classiques Larousse, pp. 198-199.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 140.

Métaphore de l'œuvre et du grand livre en gestation, l'arbre est aussi celle du passé individuel, des origines, de l'extraction, de la souche. Et les Chateaubriand, à en croire l'auteur, ont toujours été fiers de leurs racines. Dans la chambre du père, à Combourg, *un arbre généalogique de la famille des Chateaubriand tapissait le manteau de la cheminée...*<sup>16</sup> Et ne voilà-t-il pas que la toute première information personnelle que l'auteur nous livre de lui-même, c'est qu'il est *né gentilhomme*<sup>17</sup> ? Les informations concernant la famille et les parents, les circonstances de sa naissance, tout cela ne vient que bien après.

Cet arbre généalogique, ornement de la cheminée paternelle, a pour équivalent, dans les mémoires, la longue et fastidieuse énumération des ancêtres, énumération qui va des premiers Chateaubriand qui faisaient souche vers l'an mil, en passant par bon nombre de marquis, comtes, vicomtes et barons, jusqu'à lui, *François, seigneur sans vassaux et sans argent de la Vallée-aux-Loups*<sup>18</sup>. Et Chateaubriand d'ajouter : *A la vue de mes parchemins, il ne tiendrait qu'à moi, si j'héritais de l'infatuation de mon père et de mon frère, de me croire cadet des ducs de Bretagne...*<sup>19</sup>

Mais en est-il vraiment exempt, lui, de cette infatuation ? En tout cas, tout ce que représente ce grand passé familial, est à la fois sérieux pour lui et grotesque, sacré et ridicule. Cette longue énumération détaillée de la lignée des Chateaubriand, énumération qui équivalait à une mise à distance - *on compte ses aïeux quand on ne compte plus*<sup>20</sup> -, a, en effet, quelque chose de caricatural.

Caricaturale, l'est aussi la figure du père. Ce père, qui n'est pas sans ressembler à un personnage de Mikszáth<sup>21</sup>, ce vieux feudataire fier de ses prérogatives est, en effet, un personnage on ne peut plus désuet, on ne peut plus anachronique. Vengeance ? Règlement de compte filial ? Il est plus vraisemblable que le père des *Mémoires d'outre-tombe* a une fonction précise dans le récit : celle de représenter, à lui seul, tout un monde voué irrémédiablement à la disparition. Aussi ce père à la fois terrible et secret appartient-il plus à la fiction qu'à la réalité.

Cependant, si critique qu'il fût à l'égard du père et de tout ce qu'il pouvait représenter, Chateaubriand n'en possède pas moins cette fierté orgueilleuse, cette « infatuation » qui a dû être la sienne. La preuve : cette anecdote d'enfance où l'on trouve, cette fois encore, un arbre au centre.

C'était au séminaire, un jour de mai, en promenade. Le régent laisse seul Chateaubriand et ses camarades dans un chemin herbu et bordé d'ormes. Et soudain, le regard s'aventurant jusqu'à la cime du plus grand d'entre eux, Chateaubriand y voit, tout d'un coup, « briller » un nid de pie ; découverte qu'il ne manque pas bien sûr de partager avec ses camarades, qui, tombé en admiration, se montrent mutuellement la superbe proie.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>20</sup> Ce bon mot qui est, peut-être, le plus cité parmi les maximes de CHATEAUBRIAND, est tiré de la *Vie de Rancé*.

<sup>21</sup> Plus exactement à Pongrácz gróf, personnage central du roman *Beszterce ostroma*.

Seulement voilà, le régent, avant de les laisser seuls, les avait rigoureusement interdit de monter sur les arbres. Que faire ? L'arbre était haut, l'interdiction sévère, et le régent se trouvait tout près. Qui oserait, dans ces conditions, « tenter l'aventure » ?

Et suit une phrase hallucinante, qui n'a rien à voir avec la situation, puisqu'elle est généralement prononcée non pas par un garçonnet de douze ans qui s'appête à dépouiller un nid d'oiseau, mais par un homme mûr, par un homme d'État plein d'expérience qui cherche à résoudre une situation difficile : *Toutes les espérances se sont tournées vers moi*<sup>22</sup>. Entouré de ses camarades qui, tout attirés qu'ils fussent par la proie, n'ont pas eu le courage de tenter l'aventure, Chateaubriand enfant est déjà quelqu'un qui ose, il est déjà, et dès l'âge de douze ans, l'homme de la situation.

Mais il ne faut surtout pas perdre de vue l'arbre qui n'est pas non plus sans importance dans toute cette histoire et qui représente, ici, la verticalité, la montée, cette force ascensionnelle, cette ambition qui a toujours poussé Chateaubriand à acquérir prestige, pouvoir, honneur, gloire et réussite, et à s'élever par une belle action au dessus des autres, en devenant le centre de l'admiration. Cette action, cependant, se solde par un échec, puisqu'il est découvert par le régent qui, en guise de punition, veut lui donner le fouet. Comme si cette anecdote contiendrait en germes tous les conflits possibles d'une longue vie où Chateaubriand, après s'être dévoué à plus d'une cause, n'aurait récolté qu'oubli, manque de reconnaissance et ingratitude.

Et sous la menace du fouet le voilà qui proteste et protège son honneur, allant jusqu'à donner des coups de pied au régent. Tout enfant qu'il est, il n'hésite pas à se révolter contre ses maîtres pour défendre ce sentiment de dignité tout aristocratique qui est le sien. Comme si Chateaubriand devenu rapidement l'adversaire de tous les régimes qu'il voulait servir, était dès le collège un éternel opposant. Entre Chateaubriand enfant et Chateaubriand adulte il n'y aurait, d'après cette anecdote, qu'une différence d'échelle ou plutôt de dimension.

Symbole de l'œuvre et du livre en train de naître, symbole du passé individuel et familial, symbole de l'ambition et de l'ascension sociale, l'arbre est aussi celui du destin historique, de la destruction et de la mort. Et là, il est souvent accompagné de la cognée. Comme, par exemple, dans le pamphlet célèbre *De Buonaparte et des Bourbons : Les générations de la France* [sous Napoléon] *étaient mises en coupe réglée comme les arbres d'une forêt: chaque année quatre-vingt mille jeunes gens étaient abattus...*<sup>23</sup>

C'est cette image qui se retrouve dans un autre souvenir d'enfance. Quand l'auteur, âgé d'un peu plus de dix ans, est conduit par le régisseur de Combourg à Saint-Malo, ils s'arrêtent pour dîner dans une abbaye que les moines venaient de quitter. Et, par une fenêtre de ce cloître presque abandonné, Chateaubriand voit les grands sycomores bordant un étang tomber les uns après les autres, victimes de la cognée. *Mon coeur saignait*, dit-il,

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>23</sup> In François-René de CHATEAUBRIAND, *Grands écrits politiques*, Tome I, Imprimerie Nationale, présentation et notes de Jean-Paul Clément, Paris, 1993, p. 77.

à la vue de ces forêts ébréchées...<sup>24</sup> Pour lui, abattre des arbres, c'est toujours tuer, c'est toujours démolir, anéantir un passé, c'est le « sac », la dévastation, le pillage. Aussi voit-il dans ces arbres abattus les signes avant-coureurs des grands bouleversements sociaux à venir et des actes de vandalisme qui les ont suivis : *Le sac général des maisons religieuses m'a rappelé depuis le dépouillement de l'abbaye qui en fut pour moi le pronostic.*<sup>25</sup>

A la fin du chapitre trois, partie des *Mémoires d'outre-tombe* consacré à l'enfance de l'auteur, Chateaubriand raconte que, après quinze ans d'absence, et avant un nouveau voyage qu'il allait entreprendre en Terre Sainte, il a visité sa Bretagne natale, mais sans avoir le courage d'aller revoir Combours, lieu de son enfance. Avait-il peur des douloureux souvenirs qu'une telle visite n'aurait pas manqué d'éveiller ?

*Si mes ouvrages me survivent [...], écrit-il, peut-être un jour, guidé par ces Mémoires, quelque voyageur viendra visiter les lieux que j'ai peints. Il pourra reconnaître le château ; mais il cherchera en vain le grand bois : le berceau de mes songes a disparu comme ces songes. Demeuré seul sur son rocher, l'antique donjon pleure ses chênes, vieux compagnons, qui l'environnaient et le protégeaient contre la tempête...*<sup>26</sup>

Nous avons choisi pour point de départ le grand jardin de la Vallée-aux-Loups, et, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, le présent du début de la narration, pour rejoindre, en suivant un chemin quelque peu sinueux, mais bordé d'arbres, notre point d'arrivée qui est, dans le passé lointain de la narration, le temps de l'enfance et de l'adolescence. Nous sommes partis des arbres que Chateaubriand pouvait avoir réellement sous les yeux au moment où il avait commencé ses *Mémoires*, pour arriver aux bois de Combours et à ses chênes disparus. Puis, et ce sont les *Mémoires* qui nous l'apprennent, l'auteur va encore perdre ses arbres de la Vallée-aux-Loups<sup>27</sup>, pour ne garder que ceux qu'il avait plantés dans son œuvre. Comme si tous ces arbres dont son œuvre est pleine n'étaient, tout compte fait, que des compensations pour tous ceux qu'il avait perdus.

Arbres perdus dans la vie réelle, arbres retrouvés dans l'écriture : nous retrouvons, et même au niveau des arbres, le mouvement secret des *Mémoires d'Outre-tombe*, dont le but est non seulement de raconter une vie avec toutes les pertes qu'elle comporte, non seulement de l'embellir et de la corriger, mais aussi, et peut-être avant tout, d'en faire le deuil.

<sup>24</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, coll. Classiques Larousse, p. 128.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>27</sup> Chateaubriand a décidé en 1817 de se séparer de son domaine mais il ne s'est jamais consolé de l'avoir perdu ; voir « La Vallée-aux-Loups », in CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, édition centenaire, tome I, pp. 573-574.

Ildikó LŐRINSZKY

## Du roman historique à l'histoire mythique. *Salammbô*, la transfiguration de l'Histoire

« *Salammbô* 1° embêtera les bourgeois, c'est-à-dire tout le monde ; 2° révoltera les nerfs et le cœur des personnes sensibles ; 3° irritera les archéologues ; semblera inintelligible aux dames ; 5° me fera passer pour pédéraste et anthropophage. Espérons-le ! »<sup>1</sup>

À sa parution en 1862, *Salammbô* a fait scandale. Le tapage provoqué par le roman carthaginois semble correspondre au désir explicite de Flaubert qui voulait faire un livre extravagant et féroce, verser de l'eau-de-vie sur son « siècle d'eau sucrée »<sup>2</sup>... Les premiers comptes-rendus témoignent de la perplexité générale de la critique. Parmi les questions évoquées dans ces articles contemporains,<sup>3</sup> le problème du genre occupe une place particulière. Le roman carthaginois, rebelle aux classifications, a donné naissance à un certain nombre de néologismes : *Salammbô*, comparé tantôt à l'*épopée*, tantôt à l'*opéra*, fut qualifié de *roman-poème* ou de *poème épique*, dénigré comme un *roman archéologique* et traité d'*imagination scientifique*. Les tentatives destinées à trouver une nouvelle formule pour le récit de Flaubert ne manquent pas du tout de bien-fondé. *Salammbô* s'écarte des modèles généralement répandus à l'époque, et cela est particulièrement manifeste quand on rapproche le roman carthaginois d'un sous-genre alors pratiqué en abondance, le roman dit « historique ». Le critique moderne qui essaie de situer *Salammbô* par rapport à ce type de roman, caractérisé traditionnellement, comme un pur produit de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, se heurte à un double obstacle. Le « roman historique », terme composé de deux entités à définitions multiples, reste fort problématique en soi et tout essai de classification rigoureuse risque de provoquer un débat

<sup>1</sup> Lettre à Ernest Feydeau, le 17 août 1861, *Correspondance*., Paris, Gallimard, NRF, t. 3, p. 170.

<sup>2</sup> Lettre à Ernest Feydeau, le 19 juin 1861, *Corr.*, éd. cit., t. 3, p. 157.

<sup>3</sup> Voir Alcide DUSOLIER, « *Salammbô* par M. Gustave Flaubert », in *La Revue française*, vol. IV, 1<sup>er</sup> janvier 1863 ; Guillaume FRÉHNER, « Le roman archéologique en France. Gustave Flaubert, *Salammbô* », in *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862 ; 15 février 1863 ; T. GAUTIER, « *Salammbô* », in *Le Moniteur officiel*, 22 décembre 1862, Ch.-A. SAINTE-BEUVE, « *Salammbô* par M. G. Flaubert », in *Le Constitutionnel*, 8, 15 et 22 décembre 1862 (repris in *Nouveaux Lundis*, t. IV, Paris, Lévy, 1865, pp. 30-96).

terminologique interminable.<sup>4</sup> D'un autre côté, même si le texte de Flaubert ne semble correspondre aux critères d'un « roman historique », dans le sens que l'on avait attribué à ce mot à la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, *Salammô* se situe dans un cadre historique et recèle, indéniablement, une certaine lecture de l'Histoire<sup>5</sup>. Le rapport compliqué qui se tisse dans *Salammô* entre récit et Histoire se trouve en général au centre des interrogations critiques : la conciliation difficile de l'arrière-plan historique avec les autres composantes du récit flaubertien, a donné lieu à des interprétations très diverses, et constitue toujours l'un des points les plus controversés de l'œuvre.

Les articles récents<sup>6</sup> qui se sont consacrés sur la réception contemporaine du roman carthaginois, expliquent la perplexité des critiques par l'altérité radicale qu'incarnait à l'époque le récit de Flaubert. Vers le milieu du siècle dernier, sous l'étiquette de « roman historique », se regroupa en France une quantité considérable d'œuvres à qualité fort inégale, cultivées dans le sillage de Walter Scott.<sup>7</sup> Pour ce qui est des incertitudes terminologiques, on peut citer le catalogue de Claude Duchet qui, dans un article répertoriant plusieurs centaines de romans dits « historiques » et publiés dans les années 1815-1832, remarque :

*L'appellation roman historique est fallacieuse pour trois raisons : parce que roman historique ne recouvre pas la totalité de la production de fiction historique, parce que roman historique peut se référer à une tradition résiduelle qui fait s'équivaloir « historique » et « véritable » ou qui prend le mot dans le sens ancien d'aventures héroïques ; parce*

<sup>4</sup> Dans un article paru dans le numéro spécial « Roman historique » de *La Nouvelle Revue Française* (n° 238, octobre 1972, pp. 130-155), la romancière Zoé OLDENBOURG s'interroge sur la légitimité de ce terme qui, pour le lecteur du 20<sup>e</sup> siècle, est devenu quasi dénigrant (cf. p. 132.) Jean MOLINO, dans son article sur les problèmes du roman historique (« Qu'est-ce que le roman historique ? », in *R.H.L.F.*, mars-juin 1975, 75<sup>e</sup> année, n 2-3, pp. 195-234) propose de préciser le terme selon deux acceptions qui sont profondément différentes : *Tous les genres littéraires désignés par une expression du même type - le mot roman suivi d'un adjectif qui le qualifie - sont à la fois des « microgenres » et des « macrogenres »*, p. 232. Le microgenre sera défini par Molino comme *un fait culturel qui se manifeste comme la cristallisation consciente d'une forme littéraire* (p. 232). Le roman historique comme microgenre, *né sous l'influence de W. Scott, (...) se répand comme une mode, triomphe puis disparaît des devants de la scène littéraire qu'il avait un moment occupée*. Dans un sens plus large, la notion de *roman historique* fonctionne comme macrogenre, *dans lequel un trait constitutif commun sert à isoler un ensemble d'œuvres plus ou moins éloignées dans le temps et l'espace* (p. 233.) Le terme peut alors désigner tous les récits qui, *dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon des procédés divers*. (p. 233).

<sup>5</sup> Cf. l'article de Claude DUCHET, « L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *R.H.L.F.*, mars-juin 1975, 75<sup>e</sup> année, n° 2-3, pp. 245-267.

<sup>6</sup> Voir en particulier l'article de J. NEEFS, « *Salammô*, textes critiques », in *Littérature*, Paris, Larousse, n° 15, octobre 1974, pp. 52-64. Cf. aussi l'étude de L. R. SCHEHR, « *Salammô* as the Novel of Alterity », (*Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n° 3/4, Spring-Summer 1989, pp. 326-341).

<sup>7</sup> Selon le répertoire approximatif de C. DUCHET, *de 1815 à 1832 entre un quart et un tiers de la production française de romans nouveaux ressortit au genre historique, ce qui représente cinq à six cents romans*, v. article cité, p. 252.



*que l'effet de mode ou de réclame joue pour aboutir à la mention publicitaire roman historique. Quant au titre même, il est souvent un leurre d'autant plus que les frontières sont incertaines : d'une part avec le roman noir qui (...) brasse souvent la même matière, d'autre part avec le roman de mœurs, surtout quand l'Histoire se rapproche des temps modernes, ou encore avec les Voyages, avec les Mémoires, et divers types d'écriture plus ou moins romancée.<sup>8</sup>*

Malgré les variations multiples du genre, les romanciers qui se proposèrent alors de traiter un sujet historique, tenaient à rester fidèles à la recette du maître écossais : placer l'histoire dans un cadre facile à identifier, choisir une époque pas très lointaine, un paysage que le lecteur retrouvait encore presque intact, etc., étaient des démarches conventionnelles constituant une garantie presque infaillible de succès. Le roman historique né à l'époque romantique est inséparable de « l'historisme » qui lui sert d'arrière-plan et qui consiste à découvrir partout les traces du passé. Les romanciers, s'inspirant d'une « philosophie traditionaliste de l'histoire »,<sup>9</sup> cherchent à souligner la continuité entre passé et présent.

Les œuvres de Walter Scott et de ses imitateurs français suscitent chez le lecteur une impression de familiarité et se trouvent donc à l'opposé de l'étrangeté marquante et voulue du roman carthaginois. Selon Sainte-Beuve, c'est cette différence de fond dans la conception des deux auteurs qui explique le succès de Scott et l'échec de Flaubert :

*Le roman historique suppose nécessairement un ensemble d'informations, de traditions morales, de données de toutes sortes nous arrivant comme par l'air, à travers les générations successives. Walter Scott, le maître et le vrai fondateur du roman historique, vivait dans son Écosse, à peu de siècles, à peu de générations de distance des événements et des personnages qu'ils nous a retracés avec tant de vie et de vraisemblance. (...) L'Antiquité, au contraire, ne comporte pas, de notre part, le roman historique proprement dit, qui suppose l'entière familiarité et l'affinité avec le sujet. Il y a, d'elle à nous, une solution de continuité, un abîme. L'érudition, qui peut y jeter un pont, nous refroidit en même temps et nous glace. On ne peut recomposer la civilisation antique de cet air d'aisance et la ressusciter tout entière ; on sent toujours l'effort ou le jeu, la marqueterie.<sup>10</sup>*

<sup>8</sup> DUCHET, article cité, p. 247.

<sup>9</sup> J. MOLINO, « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *R.H.L.F.*, mars-juin 1975, 75<sup>e</sup> année, n° 2-3, p. 217.

<sup>10</sup> « *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert. Suite et fin », Lundi 22 décembre 1862, article repris in *Œuvres Complètes de G. Flaubert*, t. 2, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1971, p. 435.

La différence essentielle soulignée par Sainte-Beuve entre la pratique flaubertienne du roman historique et le modèle récurrent du genre, se situe dans une opposition entre le proche et le lointain, entre le familier et l'inappropriable.<sup>11</sup> Cette distinction que l'on retrouve dans d'autres articles contemporains, constituera plus tard un important point de départ pour l'une des études les plus marquantes sur *Salammô*, celle de G. Lukacs qui, dans son ouvrage théorique sur le roman historique,<sup>12</sup> consacre un chapitre entier au roman de Flaubert.

Lukacs conçoit l'histoire du genre comme une évolution organique, divisée en trois grandes phases : la genèse (et le développement), le déclin, puis le renouveau. Le roman carthaginois sera classé par le critique marxiste comme une grande œuvre représentative du déclin. Le littéraire, le politique et le social étant strictement liés dans la conception de Lukacs, l'évolution du roman historique suivra la pente descendante de la bourgeoisie, et sera nécessairement voué à la dégénérescence après les événements de 1848. Le roman historique de cette deuxième phase *déchoit au niveau d'une simple lecture de divertissement. (...) il est rempli d'un exotisme à base d'aventures ou de vaines antiquités, passionnant ou mythique.*<sup>13</sup> Flaubert serait, selon Lukacs, le plus illustre parmi les auteurs dont la *conception de l'histoire, malgré tout son arbitraire subjectif, est encore une protestation honnête contre la laideur et la trivialité sordide de leur époque capitaliste* et qui seront conduits à *styler et à idéaliser le passé dans le gigantesque et le barbare.*<sup>14</sup> L'étude détaillée de *Salammô* se trouve dans un chapitre dont le titre résume bien les modifications apportées par Flaubert dans l'évolution générale du genre. *Limitation à la vie privée, modernisation et exotisme* :<sup>15</sup> voici les caractéristiques principales d'un roman historique en décadence. Le critique ne conteste pas les *hautes qualités artistiques du style*<sup>16</sup> élaboré par Flaubert dans son roman carthaginois. Cependant, remarque-t-il (reprenant en partie les arguments de Sainte-Beuve), le programme du romancier avec *Salammô* était de *ressusciter un monde disparu, qui ne nous concerne pas.*<sup>17</sup> L'intérêt du sujet choisi par l'écrivain tiendrait justement dans cette distance temporelle qui rend l'histoire totalement étrangère au présent. Ce que Lukacs reproche à Flaubert, c'est la modernisation de la psychologie et l'absence de rapport entre la description soignée du monde extérieur et la vie intérieure des personnages principaux :

*L'effet de cette absence de rapport est de dégrader l'exactitude archéologique du monde extérieur : il devient un monde de costumes et*

<sup>11</sup> Cf. J. NEEFS, article cité, pp. 60-62.

<sup>12</sup> G. LUKACS, *Le Roman historique*, [1936-37], trad. française de Robert Saille, Paris, Payot, 1972.

<sup>13</sup> LUKACS, *Op. cit.*, p. 204.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Pour l'analyse de *Salammô*, v. *Op. cit.*, pp. 205-223.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 205.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 207.

*de décors historiquement exacts, rien de plus qu'un cadre pittoresque, au sein duquel se déroule un processus purement moderne.*<sup>18</sup>

Le problème de la modernisation évoqué par Sainte-Beuve et repris par Lukács, peut être abordé de plusieurs façons dans *Salammô* : la proximité ambivalente entre les événements relatés et l'époque du romancier ne se réduit pas à la seule psychologie des personnages. Selon certains critiques, cette question doit être posée également en termes d'analogies politiques ou sociales. Flaubert, dans sa réponse à Sainte-Beuve, ne consacre que peu de lignes aux observations du critique sur les transpositions historiques repérables dans *Salammô*, et il avoue lui-même avoir fait appel à des références d'histoire contemporaine au cours de la rédaction de son roman.<sup>19</sup> Dans ce que l'on peut considérer comme l'une des meilleures études récentes sur *Salammô*, Anne Green établit toute une série de parallèles entre les événements racontés par Flaubert dans son roman et ceux de son époque, faisant ainsi un tableau complexe du Paris du Second Empire.<sup>20</sup> Contrairement à la plupart des critiques modernes qui interprètent le récit comme une œuvre d'évasion, Green suppose que Flaubert *chose a distant period and an alien civilisation to examine fundamental problems about the relationship between history and fiction, and about the even more basic problem of the way in which we perceive and make sense of the past, distant or not.*<sup>21</sup> Plus tard, dans un chapitre où elle établit des parallèles entre la vie politique et économique de l'époque de Flaubert et celle évoquée dans son roman carthaginois, Anne Green remarque :

*Salammô, ostensibly plunging back into a distant and exotic past, is in fact Flaubert's first serious attempt to come to terms with the implications of the political events which had followed one another with confusing rapidity in 1848. That the Mercenary War had a more than incidental significance for him can be clearly demonstrated by reviewing the course of events in the novel in conjunction with the circumstances of the downfall of the July Monarchy.*<sup>22</sup>

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 211.

<sup>19</sup> Cf. *Vous me demandez où j'ai pris une « pareille idée du Conseil de Carthage » ? Mais dans tous les milieux analogues par les temps de Révolution, depuis la Convention jusqu'au Parlement d'Amérique, où naguère encore on s'échangeait des coups de canne et des coups de revolver, lesquelles cannes et lesquels revolvers étaient apportés (comme mes poignards) dans la manche des paletots.* (Corr., Paris, Gallimard, NRF, t. 3, p. 279.) ; « Dire que j'ai « inventé des supplices », aux funérailles des Barbares, n'est pas exact. (...) Faut-il vous rappeler Mme de Lamballe, les Mobs en 48, et ce qui se passe actuellement aux États-Unis ? (lettre citée, Corr., t. 3, p. 281).

<sup>20</sup> A. GREEN, « *Salammô* » Reassessed. *Flaubert and the Historical Novel*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1982.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 3. Cf. *Op. cit.*, p. 11 et p. 59.

<sup>22</sup> GREEN, *Op. cit.*, p. 75. V. encore F. LAFORGE, « *Salammô* : les mythes et la révolution », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, janvier-février 1985, pp. 26-40 et J. LEENHARDT, « Mythe religieux et mythe politique dans *Salammô* », in *La Politique du texte : enjeux sociocritiques* (pour Claude Duchet), Lille, P.U.L., 1992, p. 52.

Le livre d'A. Green repose sur des recherches approfondies et, dans la majorité des cas, les analogies historiques répertoriées peuvent trouver une sorte de justification dans la *Correspondance* de Flaubert. Il reste toutefois difficile de concilier cette lecture de *Salammô* avec la conception originelle du romancier ; l'étude génétique menée à bien par Anne Green confirme d'ailleurs que le projet de *Salammô* ne peut être réduit à une recherche de similitudes entre deux époques et deux situations politiques d'ailleurs profondément différentes. Une approche apparemment opposée à celle de Green est présentée par Françoise Gaillard qui, sans contester l'impact des événements contemporains sur l'œuvre de Flaubert, propose un autre point de départ en déclarant :

*Pour comprendre en profondeur ce que ce texte doit au déchirement de 48 il faut avant tout s'arracher au mirage de la ressemblance et s'interdire d'y chercher la transposition exotique, et antique, d'événements contemporains.*<sup>23</sup>

Malgré leur différence d'approche, l'étude d'A. Green et celle de F. Gaillard semblent orienter le lecteur vers le même champ d'interrogations. A. Green fait une analyse approfondie sur le rapport de l'Histoire dans *Salammô*, avec les diverses tendances de l'historiographie du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, tandis que F. Gaillard parle, pour sa part, d'un roman écrit *sous le signe d'une nouvelle philosophie de l'histoire*.<sup>24</sup> P. M. Wetherill va encore plus loin en affirmant d'une façon générale que *Flaubert propose, dans son œuvre, une approche qui n'est ni plus ni moins qu'un commentaire ironique sur l'historiographie de son temps*.<sup>25</sup> L'article de Wetherill rejoint l'analyse d'A. Green en soulignant l'un des aspects caractéristiques de la vision flaubertienne de l'Histoire :

*En dépit des polarités violentes, contradictoires d'une œuvre où «Un coeur simple» voisine avec Salammô, (le romancier) cherche à penser l'Histoire dans ce qu'elle a de fixe et de répétitif.*<sup>26</sup>

La présence implicite d'une réflexion générale sur l'Histoire que l'on peut déceler dans le roman carthaginois de Flaubert, l'emporte sur l'intérêt des analogies réelles ou des coïncidences éventuelles qui se trouvent entre la guerre des Mercenaires et la France du Second Empire. Cette vision particulière de l'Histoire constitue sans doute une piste

<sup>23</sup> « La révolte contre la révolution (*Salammô* : Un autre point de vue sur l'Histoire) », in *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, éd. par Alfonso de TORO, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 47.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 44.

<sup>25</sup> P. M. WETHERILL, « Flaubert : l'histoire de la fiction », in *Flaubert e il pensiero del suo secolo*, Messina, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di lingue e letterature straniere moderne, 1985, pp. 37-49, p. 39.

<sup>26</sup> WETHERILL, article cité, p. 41. V. aussi Eugenio DONATO, Eugenio, *The Script of Decadence, Essays on the Fictions of Flaubert and the Poetics of Romanticism*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 208.

privilegiée pour la lecture du roman. En effet, elle peut mettre en évidence la composition souvent mal comprise de l'œuvre, en inscrivant dans une logique globale les éléments apparemment disparates du récit.

Le récit de *Salammô* relate la guerre des Mercenaires, court intervalle dans l'histoire de Carthage qui s'est produit après la première guerre contre Rome, en 238 avant J.-C. Pour les détails principaux, Flaubert consulta deux sources, l'*Histoire générale* de Polybe et l'*Histoire romaine* de Michelet. Les critiques qui ont confronté le texte flaubertien à ceux de ses auteurs de référence, constatent en général unanimement que le romancier avait suivi, dans leurs grandes lignes, les événements historiques tels qu'ils apparaissent dans les deux ouvrages, ancien<sup>27</sup> et moderne. Il faut remarquer pourtant que l'approche de Polybe et celle de Michelet sont différentes. Pour l'historien grec, la « guerre inexpiable » sert avant tout d'exemple édifiant pour démontrer le danger d'engager des soldats étrangers dans l'armée.<sup>28</sup>

L'analyse de Michelet comporte elle aussi une approche moraliste. Cependant, à l'opposé de son prédécesseur grec, l'historien moderne condamne avec la même sévérité les atrocités commises par les vainqueurs et les vaincus. Son ouvrage donne une image assez négative des Carthaginois, *peuple dur et triste, sensuel et cupide, aventureux sans héroïsme*.<sup>29</sup> Malgré cette divergence d'approche, Polybe et Michelet présentent de la même façon la suite des événements et le rôle joué par les personnages principaux. Le motif de la guerre se dessine très clairement, et la succession des événements est généralement pourvue d'explications raisonnables. La différence la plus marquante entre le récit de Flaubert et les textes de ses auteurs de référence est l'impossibilité de puiser dans *Salammô* une leçon historique : le roman se dérobe à toute tentative d'interprétation moraliste.<sup>30</sup> Quant à l'utilisation des données historiques, la plupart des critiques ont remarqué que l'enchaînement clair des événements relatés par Polybe ou Michelet, se transformait en une série d'épisodes chaotiques, voire irrationnels dans *Salammô*. Flaubert semble avoir brouillé l'enchaînement simple et logique des éléments qu'il avait puisé dans ses sources principales. On est tenté de reprendre le terme de Gérard Genette qui, à propos de l'obscurité soigneusement élaborée d'*Hérodias*, décrit le travail entrepris

<sup>27</sup> Cf. P. B. FAY - A. COLEMAN, *Sources and Structures of Flaubert's « Salammô »*, Elliott Monographs, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/Champion, 1914, pp. 11-35.

<sup>28</sup> Cf. POLYBE, *Histoire générale*, Chapitre XIV, traduction française de Dom Vincent Thuillier, Paris, 1727 ; texte utilisé par Flaubert et reproduit dans l'édition de Maurice Bardèche, v. *Salammô*, Appendice, éd. citée, pp. 469-470.

<sup>29</sup> *Histoire romaine*, Livre II (« Conquête du monde »), Chapitre 3 (« Guerre punique (265-241) »), etc.) et Chapitre 4 (« Les Mercenaires. - Leur révolte contre Carthage (241-238) »), etc.) extraits cités dans l'Appendice de *Salammô*, éd. de M. Bardèche, *Op. cit.*, p. 461.

<sup>30</sup> D'après les manuscrits de Flaubert, la « moralité » de *Salammô* aurait été l'image d'une nature impassible, insensible aux bouleversements de l'Histoire et aux souffrances humaines. Cf. *Dans l'air il y a comme le sentiment de l'ordre rétabli. La Civilisation reprend le dessus. Impassibilité de la nature : pas une protestation pour la liberté et la justice / ce qui doit être / Moralité du livre*. (Folio n° 208, « Scénario du chapitre XV » in *Salammô*, éd. C.H.H., pp. 345-346. Nous citons la transcription publiée dans l'édition de M. Bardèche avec les corrections proposées par A. Green. (Cf. Alison FAIRLIE, - Anne GREEN, « Deciphering Flaubert's Manuscripts. The Club de l'Honnête Homme Edition », in *French Studies*, vol. XXVII, n° 3, July 1973, pp. 287-315).

par Flaubert comme un procédé de « démotivation ».<sup>31</sup> Bien que les proportions des deux œuvres soient différentes, les données historiques subiront à peu près le même sort dans le conte antique de 1877 et le roman carthaginois de Flaubert. Les motivations qui, d'après les sources documentaires, avaient déterminé la succession des événements, seront modifiées ou plutôt, mystifiées dans le roman carthaginois : pourvues d'une opacité inhérente au texte flaubertien, elles feront partie intégrante d'une vision particulière de l'histoire, d'une histoire transfigurée en mythe.

Au premier abord, le récit de Flaubert reproduit fidèlement le motif originel de la révolte des Mercenaires contre Carthage. Cependant, la guerre déclenchée par un facteur bien déterminé finit par se métamorphoser en une lutte dont les dimensions sont considérablement élargies. Les hostilités mises en scène dans *Salammô* se transforment petit à petit en un affrontement incompréhensible et privé de repères historiques précis : le conflit initial devient alors une sorte de lutte éternelle, immémoriale.

Il y a plusieurs façon d'interpréter l'obscurcissement que subissent les données historiques dans *Salammô*. Selon Annie Goldmann, le roman carthaginois est nécessairement voué à l'échec, puisque Flaubert n'arrive pas à intégrer l'approche historique dans son récit.<sup>32</sup> Bien que le développement et, surtout, la conclusion de Goldmann témoignent d'une certaine méprise du projet flaubertien, l'article cité contient plusieurs observations pertinentes sur la vision historique que reflète *Salammô*. Goldmann, qui s'emploie à démontrer l'absence de l'Histoire dans ce curieux roman historique, remarque à juste titre que ni les personnages individualisés, ni les masses mises en scène ne sont porteurs d'un message historique quelconque :

*(...) les combattants ne savent même plus pourquoi ils se battent, le souvenir de l'injustice dont ils ont été victimes s'estompe et il ne reste plus qu'une guerre qu'ils sont contraints de mener sans y croire<sup>33</sup> : « Pas un moyen ne s'offrait d'éviter la guerre. Donc, ils devaient la poursuivre à outrance. »<sup>34</sup>*

Le jugement d'Annie Goldmann ne fait que rejoindre celui de Lukacs qui dénonce la présence arbitraire d'une Histoire illisible, dégénérée en violence, et qui finit par constater : que dans *Salammô*, *l'atrocité et la brutalité deviennent des fins en soi*.<sup>35</sup> Les critiques suivant la lignée de Lukacs soulignent, d'une façon générale, que le récit de Flaubert n'aide en rien à comprendre les événements historiques évoqués. Cette observation dont il serait vain de contester la justesse, touche sans doute à un point

<sup>31</sup> G. GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, LVI, pp. 314-316.

<sup>32</sup> Cf. A. GOLDMANN, « *Salammô* ou l'histoire absente », in *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 3/4, 1973, pp. 613-624.

<sup>33</sup> GOLDMANN, A., *Op. cit.*, p. 618.

<sup>34</sup> *Salammô*, éd. C.H.H., p. 203. (Chapitre XII. « L'Aqueduc »).

<sup>35</sup> LUKACS, *Op. cit.*, p. 216.

essentiel du roman carthaginois. F. Gaillard, dans son article déjà cité,<sup>36</sup> apporte une réflexion perspicace sur la représentation de l'histoire dans *Salammô*. Selon son analyse, le roman carthaginois reflète la *perte de la foi dans le caractère rationnel et prometteur de l'histoire. (...) L'histoire n'est plus perçue que comme un ensemble désorienté, une pure surface d'enregistrement de phénomènes stochastiques.*<sup>37</sup> La restitution du passé se trouve placée *sous le signe de la démotivation historique.*<sup>38</sup>

Concernant la cécité des personnages, incapables de prendre conscience de leur vocation ou de leur place dans l'Histoire, l'analyse de F. Gaillard est analogue à celle d'A. Goldmann. Mâtho est animé par le désir, Hamilcar par la volonté de puissance : ils n'incarnent à aucun moment du récit *une quelconque promesse ni d'humanité, ni de progrès, ni de justice, ni de lumière, ni de vérité.*<sup>39</sup>

L'Histoire telle qu'elle est conçue dans *Salammô* reste indéchiffrable à ceux qui la vivent au présent et ne porte pas de message pour l'avenir. On ne vit pas l'Histoire, on la subit : la vision que traduit le roman du développement des événements historiques, place l'ensemble du récit sous le signe d'une fatalité irrévocable. La guerre « inexpiable », inhumaine, s'enrichit d'une dimension surhumaine dans *Salammô*. L'Histoire, privée d'objectif et de sens, apparaît comme le déchaînement d'une violence sans bornes, un ensemble opaque composé de sacrilèges et de sacrifices dont le sens reste voilé aux mortels. Il n'arrive qu'à des moments exceptionnels que les personnages du roman tentent d'attribuer une signification quelconque à l'Histoire dont ils sont à la fois actants et victimes. Ainsi, avant la dernière bataille, les Mercenaires, comme sous le choc d'une révélation, comprennent finalement le sens caché de leur lutte :

*Les colères de leurs compagnons morts leur revenaient à l'âme et multipliaient leur vigueur ; ils sentaient confusément qu'ils étaient les desservants d'un dieu épandu dans les coeurs d'opprimés, et comme les pontifes de la vengeance universelle.*<sup>40</sup>

Et ce sens ainsi dévoilé, comme dans les mystères initiatiques, dont le récit de Flaubert reproduit le schéma brisé sous forme de motifs épars, ne peut être autre chose que la mort.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> « La révolte contre la révolution. (*Salammô*: un autre point de vue sur l'histoire) », in *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, éd. par Alfonso de TORO, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 43-54.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 47.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 47.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 49.

<sup>40</sup> *Salammô*, éd. C.H.H., p. 262. (Chapitre XIV, « Le Défilé de la Hache »)

<sup>41</sup> V. K. KERÉNYI, « Au sujet du miracle d'Éleusis », in JUNG-KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, trad. de l'allemand par H. E. Del Medico, Paris, Éd. Payot & Rivages, 1993, pp. 243-249.



Készítette a JATEPress

6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30—34.

Felelős kiadó: Dr. Penke Olga, a JATE BTK Francia Tanszékének vezetője

Felelős vezető: Szőnyi Etelka

Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 178/1997.